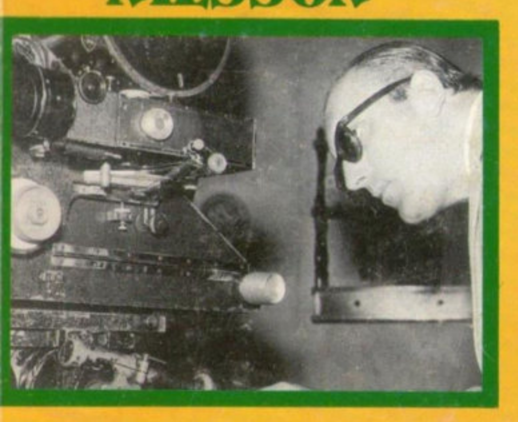
TORRE NILSSON POR TORRE NILSSON



Leopoldo Torre Nilsson fue una de las más importantes figuras del cine argentino de todas las épocas. El cine fue para él, profesión - pasión - manía - razón de ser.
Cuanto escribió y habló sobre el tema a lo largo de su vida, es una fuente invalorable de conocimientos para las generaciones actuales y futuras. Reunir, escudriñar, investigar, rescatar, clasificar y seleccionar el material que Torre Nilsson dispersó como quien siembra, a lo largo del camino de su vida, era una tarea abrumadora, para la cual había un hombre predestinado: Jorge Miguel Couselo, historiador y crítico de cine al que el propio Babsy llamó "el hombre que más sabe lo que fuimos". La idea de Couselo al organizar este valioso trabajo fue dejar que "Leopoldo Torre Nilsson fluya en sus ideas, sus postulaciones, su vocación de lucha, su pasión creadora, sus contradicciones, sus ideales". Como surge de tal propósito, este libro será la fuente obligada de consulta para saber qué sucedió en el cine argentino del 50' al 80', a través de las ideas y testimonios del creador cinematográfico más relevante de ese convulsionado periodo de la historia argentina.

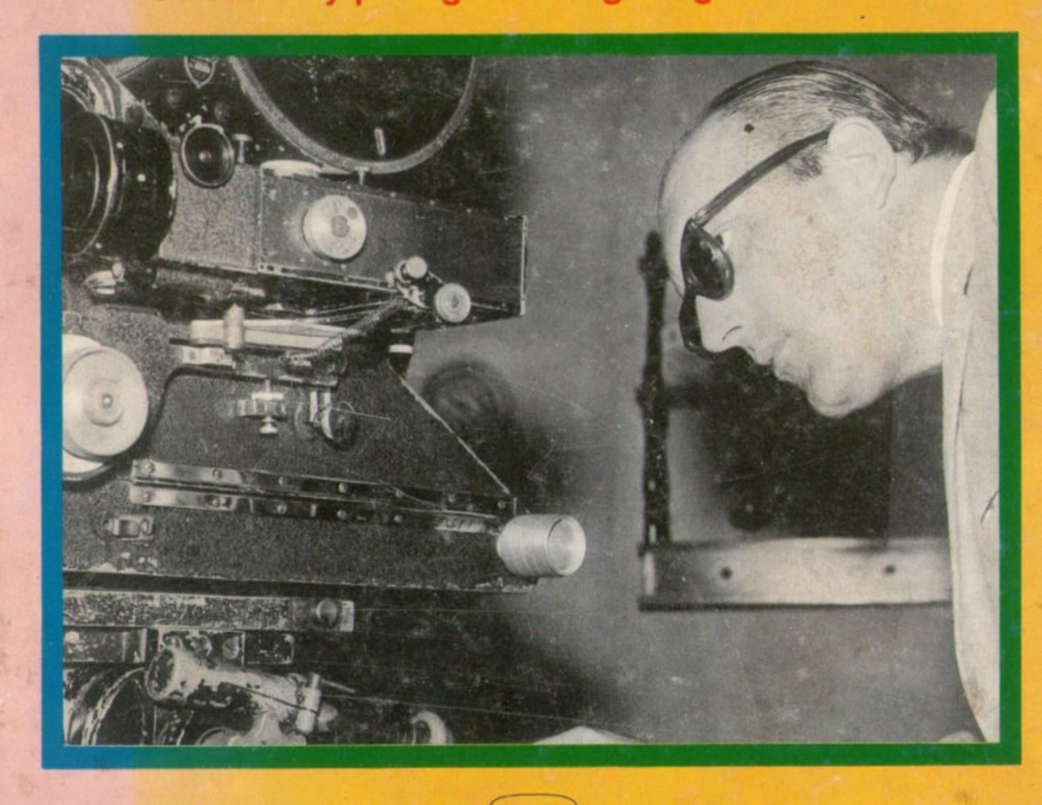


TORRE NILSSON POR TORRE NILSSON



TORRE NILSSON POR TORRE NILSSON

Selección y prólogo de Jorge Miguel Couselo





TORRE
NILSSON
POR
TORRE
NILSSON

TORRE NILSSON POR TORRE NILSSON

Selección y prólogo de
Jorge Miguel Couselo



Tapa: CROMO PUBLICIDAD
Coordinación gráfica: ARTIGAS SUAREZ
© 1985 by Editorial Fraterna S.A.
I.S.B.N. 950-9097-45-4
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Editado e impreso en la Argentina

Se agradece la colaboración de la Fundación Cinemateca Argentina.

PROLOGO

La selección de textos cinematográficos de Leopoldo Torre Nilsson ha sido hecha tras una paciente búsqueda. Esta se practicó en todas las fuentes posibles, hasta más allá del alcance de la mano: diarios, revistas, publicaciones especializadas o no, versiones directas de declaraciones, conferencias y mesas redondas, libros, folletos, programas . . . En la tarea, además del abundante archivo de la Fundación Cinemateca Argentina, acervo preferencial, han sido de particular utilidad los apuntes que no sin cierto desorden conservaba el propio Torre Nilsson en un mueble de pequeños e innúmeros cajones, verdadera caja de Pandora. Ellos permitieron descubrir tiradas que en algunos casos se ignora si llegaron o no a publicarse, y hasta inubicables temporalmente.

En las páginas elegidas se ha procurado evitar repeticiones, propósito improbablemente alcanzado por la inevitabilidad de temas reiterados que el autor se vio en la obligación de tratar una y otra vez entre la nota, la intención de ensayo, la conferencias o el requerimiento periodístico. En los fragmentos de reportajes utilizados se ha preferido atender —las razones son obvias— los provenientes de grabaciones directas. Por otra parte, el encargado de preparar este volumen se responsabiliza de la veracidad de los textos que afanosamente reconstruyó sobre parcialidades: el dedicado a José Agustín Ferreyra en un espacio de televisión de 1963 (que fragmentariamente cité, con la anuencia de Torre Nilsson, en el libro *El Negro Ferreyra: un cine por instinto*), las palabras sobre Lucas Demare en una mesa redonda del Museo del Cine en 1972, la conferencia dedicada a Mario Soffici en el primer aniversario de su muerte y parcialmente reproducida en el diario *Clarín*. La evocación

del actor José Gola surgió entre las muchas conversaciones que tuve con Babsy para la preparación de mi libro *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento.* Esos y otros coloquios, a lo largo del tiempo, me llevaron a no pocas anotaciones, referidas a su propia experiencia y autocrítica. Consideré a ésta la ocasión de aprovecharlas.

En el quehacer que me impuse tres diálogos con Beatriz Guido y otra gente de cine, no se me escapó la triste comprobación de que algunas conferencias de Leopoldo Torre Nilsson se perdieron sin probabilidad de rescate. Tal es el caso de una estupenda, extensa, cálida disertación sobre su padre y un tiempo porteño-argentino difícilmente recuperable, al inaugurarse el Museo Municipal del Cine el lunes 10 de abril de 1972, una confidencia de sesenta y cinco minutos que sorprendió desde una primera invocación: "Papá . . .". Manos torpes borraron esa cinta, junto con las de Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Atahualpa Yupanqui, Antonio Porchia, Mario Soffici, Aníbal Troilo y Alberto Girri, entre otras depositadas en la emisora municipal. Tampoco me fue ajena la presunción de que otras páginas de Torre Nilsson que no consideré (no pude) serán encontradas mañana, o de que inéditas grabaciones pueden yacer escondidas en colecciones privadas (o quiero creer que públicas).

Una aclaración procede, entre tantas. Se advertirán diferencias de lenguaje, tono o estilo en testimonios que originalmente nunca aspiraron a la organicidad del libro o la rehuyeron fuera del cuerpo manuscrito. Torre Nilsson fue, además de hombre de cine, un escritor de mérito. Quien ante todo se propuso escribir con imágenes para la gran pantalla, también escribía elegantemente con palabras. La selección no le hace un homenaje cabal en ese sentido. Las notas que escribió en una primera época contestataria de cine club y vanguardia, sobresalen encima de posteriores improvisaciones grabadas, a través de versiones que él, orador raramente conciso y enérgico, no alcanzó a controlar ni hubiera podido hacerlo en la febrilidad de la actividad de

director, filmando o motivado por proyectos. Por lo demás, en los últimos años, los paréntesis del quehacer fílmico prefirió dedicarlos al cuento, la novela y el poema antes que a la teorización cinematográfica. Desde luego, el libro busca al hombre de cine opinando de su propia obra o del cine en general, al margen, o vaya a saberse si incluyéndolo, del escritor de ficciones. El hombre de cine no excluye tampoco al director de teatro o al que se lanzó a experimentar en la televisión y no rehuyó el film publicitario. En ocasiones, el cineasta y el escritor se funden en un tema indivisible, y acaso pocos tan apropiados para una simbiosis como el de los dramas viscerales de Scott Fitzgerald. Igualmente el militante de la causa cinematográfica se transfiere al poeta de *Casi requiem*, en una de las tantas crisis del cine en la Argentina.

Sobre todo cuando Torre Nilsson aborda aspectos del cine argentino, debe tenerse en cuenta la fecha del trabajo. Es sabido que su carrera recorrió diferenciados estadios de optimismo o decepción, determinados por una realidad compulsiva que gustaba forzar al cambio y por la consiguiente necesidad combativa que exigió tantas audacias, prudencias y tácticas como nunca desmintió —dudas mediante— su amor a la verdad. La libertad de expresión para lograr un cine nacional adulto, fue una meta constante. Son casi incontables las imprecaciones contra la censura que concretó en el país o en el extranjero. Acerca de esa tremenda preocupación, que en los últimos meses de su vida llegó a obsederlo y a veces a sobreponer la angustia del artista al padecimiento físico del enfermo, hemos optado por su pronunciamiento en un memorable acto masivo de 1964. En él involucró su preocupación de siempre por los jóvenes y su conjeturable destino cinematográfico.

Torre Nilsson por Torre Nilsson no se propuso el estudio de una obra filmográfica que enorgullece al cine argentino y la cultura del país, sino que Leopoldo Torre Nilsson fluya en sus ideas, sus postulaciones, su vocación de lucha, su pasión creadora, sus contradicciones, sus ideales.

Séame permitida, por fin, una exteriorización de amistad. Al dedicarme el long play "Prohibido", con su voz leyendo sus cuentos, me llamó generosamente "el hombre que más sabe lo que fuimos". Insistiría más adelante en otra dedicatoria, al señalar mi presumible aptitud "para saber de nosotros más de lo que somos y completarnos más allá de nuestras imperfecciones". ¡Ojalá a esa magnanimidad pudiera corresponderle esta selección!

Jorge Miguel Couselo

LOS CREADORES DE ARGUMENTOS

Me asusta el cine. Me asusta tanto por sus dificultades como por su facilidad. Eso que en literatura es un tartamudeo, se transforma en apóstrofe definitivo en el cinematógrafo. Los mejores films de Chaplin, René Clair y Cluzot no tienen las dificultades vencidas de dos páginas de James Joyce y sin embargo, es forzoso reconocerlo, han tenido un significado mucho más trascendente en lo social y quizá hasta en la cultura (no he pensado incultura, aunque la involucre) de nuestra época.

Estamos en el momento económico del cine. En el que no es necesario pensar demasiado, y no por imposiciones mercenarias de un medio, sino por intrínseca necesidad del cine mismo. La genialidad de Marcel Proust está constituida con los mismos elementos que hicieron la decadencia de Von Stenberg; y un mediocre —Jacques Prevert ("Amanece")— es más recordado que William Faulkner (un desgraciado film irrecordable) y Aldous Huxley ("Más fuerte que el orgullo"). Es que el cine no tiene nada que ver con la literatura. Es decir, lo que hace la grandeza de la literatura no tiene nada que ver con el cine (cosa por otra parte que favorece tanto a la literatura como al cinematógrafo). Argumento, diálogo, factores casuales, son todos elementos de origen indudablemente literario, pero traducidos a otro lenguaje, a un lenguaje ajeno, hostil a todo lo que no sea trasvasado; y con esto no quiero decir que un excelente libro no pueda seguir siendo un excelente libro fotografiado en imágenes, pero también sostengo que cualquier libro puede ser un excelente film.

Una obra de teatro, filmada exactamente como en su representación teatral, nunca tendrá la fuerza de la representación; "Enrique V", de Olivier, es casi el texto íntegro

de la obra original, está montado con la misma fortuna y desventura de cualquier buena temporada dramática. Y sin embargo, mientras una representación teatral de "Enrique V" nos trasporta, el film nos deja impávidos; es lógico, puesto que la palabra viva y la presencia física del actor son las armas fundamentales del teatro —lo que hará que siempre exista como representación— y el relato por imágenes, imágenes y sonido como corroboración ambiental, como subrayado, no como fin, son las armas fundamentales del cinematógrafo. ¿Por qué, pese a esa apariencia puramente formalista, es, sin embargo, cada vez más necesaria la presencia de escritores en el cine? Porque todo escritor es un creador de argumentos, un fabricante de realidades para que el director seleccione, desintegre, lo que ha de ser la creación cinematográfica; y porque tengo la convicción de que los grandes directores vendrán de la literatura, pero no a contar las cosas con los mismos elementos que utilizaron allí, sino a contarlas con las fuerzas específicas del cine.

Hasta ahora, el llamado séptimo arte por los hombres que sólo se han preocupado por hacerlo una industria, está salvado por momentos, brevísimos, preciosos momentos en los cuales un hombre, ignorando a productores, actores, argumentistas, iluminadores, sonidistas, escenógrafos y utilizándolos a todos, ha tomado la cámara por su cuenta —como un poeta su lapicera— y ha escrito con el verdadero, con el indiscutible, con el siempre recuperable lenguaje de las imágenes, y nos ha contado cualquier cosa: la desventura de un muchacho francés que extravía su billete de lotería, la tristeza o alegría de Carlitos ante una calle y un telón mal pintado . . .

(En *Heraldo del cine*, 26 de julio de 1950).

UN ARTE OLVIDADO

Dos facilidades, dos tristezas, aflijen a quien enfrenta la fácil prerrogativa de escribir sobre cine: entregarse a la taumatúrgica delectación de los vocablos, de la definición en abstracto, aplicable con igual longitud y fortuna y apenas la necesaria modificación del nombre del ensayo, a la horticultura como a la física; a suprimirse en la morosa, feliz, desacertada, infantil precisión —imprecisión— de los técnicos; en este caso el cine —y este es el cine que de un modo inexpresable nos asombra en la infancia y que asombra a los que, de un modo insignificante, han superado la infancia (desvirtuando la infancia)— es un rompecabezas de kilociclos, óptica, sincronismo, tercera dimensión, tecnicolor, galopes inexplicables. Negar la importancia de la vaguedad o de la múltiple definición —toda definición es múltiple, incesante; toda definición se apoya en elementos dados, en actos de fe, fe en los sentidos, en lo que se ve, se toca o se oye, en la premisa insoportable de que hay elementos indudables—, no admitir que cualquier invención técnica introduzca modificaciones en lo que, continuamente, será una buena película, es una fácil, presumible, falsa tercera posición que voy a tratar de no adoptar.

El cine es una magia fácil en manos de comerciantes inescrupulosos. El cine es un paraíso administrado por almaceneros. Eso ya lo sabemos y no es necesario extenderse sobre ello. Por el momento, salvo en raras, inexplicables, felices invenciones —llámense Chaplin, René Clair, Jacques Becker— es un sucedáneo del teatro, de la pintura, de la literatura, de la arquitectura. Como teatro, mucho más débil que el teatro: le falta color de cuerpos y voces presentes, vivos, casi sangrantes ante nosotros; como pintura le sobra movimiento, le falta intensidad en la línea, en el

color, apenas la iguala en la composición; como literatura es débil en la penetración psicológica, al ser un arte visual no cuenta con elementos dialécticos para la descripción de momentos anímicos; como arquitectura adolece de ausencia de totalidad en los planos, simpleza en la descripción lineal, sometimiento a la forma.

¿Por qué, pese a esas limitaciones en la confrontación, a esos fracasos —todo cineasta más o menos honesto, tiene que haber sentido alguna vez esa frustración del cinematógrafo para transmitir sensaciones o pensamientos foráneos— el cine —o los que actualmente entristecen esa magia— insiste en contar cosas con lenguajes inauténticos, en no tratar de resolver los problemas cinematográficos con recursos cinematográficos? Los instintivos elucubradores de films del Oeste sabían un poco más de todo esto que los actuales *best sellers*, fabricantes de colas de rostros impávidos, infrahumanos, ante ventanillas donde parecería estrellarse todo honesto intento de hacer cine, de descubrir al cine, y ante afiches de inenarrable, cloacal pornografía.

Las discusiones que suscita —como todas las discusiones por otra parte—, son imprecisas, interminables, triviales. Todavía se sigue discutiendo si es o no un arte y se escucha con algún respeto a individuos que aseguran que no lo es, basándose en la superficial suerte de Shakespeare en manos de Reinhardt, Olivier u Orson Welles; el atroz destino de buenas novelas en la fábrica hollywoodense; el gracioso documento de Erenburg; alguna experiencia personal. No hay en el cine nada intrínseco que lo niegue como arte. Hay infinitas suertes que le impiden serlo. Y me siento bastante avergonzado de haber tenido que escribir estas últimas frases. Tengo la débil, no demasiadas veces concretada esperanza, de que el cine no necesita de una buena versión de una obra de Bernard Shaw para ser considerado un arte (palabra que, por otra parte, huele bastante mal y sólo utilizan los que comercian con él).

Si la historia del cine abunda en discusiones, no es pródiga en cambio en teorías más o menos respetables; si

alguna vez existió una prodigalidad —lo dudo— evadió el aspecto intrínseco— salvo en algún memorable documento de Eisenstein— para circunscribirse al meramente técnico, al literario, o a las contingencias derivadas de determinada experiencia en el mundo cinematográfico.

Los problemas de síntesis, de ritmo, de tonalidad, de clima, de centralización, rara vez son analizados y, en las contadas oportunidades en que esto ocurre, privan experiencias personales, comparaciones con otras actividades; fanatismo o desdén.

Por otra parte el actual, tremendo, común problema del cine radica en el exacto centro de su felicidad económica —no se diferencia demasiado de los seres humanos— y todo cineasta más o menos ingenuo, más o menos auténtico, fabrica sus sueños sobre la premisa de una baja en la mano de obra. Esto, claro está, con todas sus dificultades —imposibilidades— significa casi nada para el logro de cosas realmente valiosas. La impresión en rollos de 16 mm, de fácil adquisición hasta hace poco tiempo, con cámaras al alcance de cualquier entusiasmo relativamente solvente, no nos deparó más que ingenuas pesquisas —mucho menos tolerables que las obscenidades de Hollywood— o cumpleaños coloreados, o bañaderas frágilmente habitadas. No hay ninguna disculpa: si el cine tuviera su Homero, no hay por qué no creer que habríamos visto una Ilíada —aún no conozco los impedimentos para una Ilíada cinematográfica impresa en 16 mm (los conozco, pero no creo que existan en las lentes o los negativos)—. Falta entonces el hombre, los hombres que sepan hacer cine, que sepan lo que es el cine. Faltan hombres que nazcan con el cine como factor constante, genético de sus vidas. Como nacen poetas, pintores, alfareros. Como nacen ciegos, sordos, brujos, proxenetas. Al cinematógrafo le falta edad. Le falta historia. Le faltan artículos vacilantes, equivocados. Conferencias absurdas. Le faltan gramáticas, y profesores cuyas lecciones debamos olvidar. Le faltan edificios interminables donde se lo discuta como manifestación viva, sangrante, necesaria, dolorosa del

hombre, no como una golosina para empalagar imbéciles. Le falta todo eso y algo más: el derrumbamiento de las instituciones que lo hicieron crecer y de los propósitos que lo engendraron.

(En *Gente de cine*, Nº 1, marzo 1951).

SOBRE EL MENSAJE

Escucharíamos con alarma a un individuo que nos dijera que cualquier film, para ser bueno, debería ubicar su acción en veintitrés decorados de idénticas dimensiones, o en veintiocho de dimensiones distintas; nos reiríamos largamente de quien nos asegurara que un film no puede ser interesante si en él no intervienen más de catorce personajes y que diez de ellos, por lo menos, deben ser rubios. Sin embargo escuchamos con creciente y aterradora naturalidad y quizás lleguemos a hacerlo con aquiescencia, las argumentaciones de quienes nos aseguran que las películas deben tener mensaje.

Una película que se propone un mensaje desencanta tanto como un soneto cuyo último verso recomienda una marca de cigarrillos, salvo que el mensaje sea un título puesto para evitar o complacer cuestiones económicas o sociales y lo de adentro no tenga nada que ver con eso.

Por lo que se refiere al mensaje indirecto que se desprende de los films, afortunadamente es, siempre, lo menos importante. Hay archivados y repetidos ejemplos: El mensaje político que el Dante puso en muchas de sus páginas de "La Divina Comedia"; el que de una manera tan banal y afortunadamente olvidado podría desprenderse de la lectura de Homero o de Shakespeare; el alegato contra las novelas de caballería del Quijote; el social de Ibsen. A nadie se le va a ocurrir decir que el Quijote vale porque las emprende contra las novelas de caballería, o que aún leemos "La Divina Comedia" por la solución que da al problema de güelfos y gibelinos.

Claro que se podrá hablar de otros mensajes, el humano e idealístico del Quijote; el del valor, la constancia, la fe en el hombre que se desprende de "La Ilíada"; me pregunto:

¿Cuántas páginas habrá llenas de polvo y olvido en los vericuetos de la historia que prediquen estas saludables virtudes? ¿Es para encontrar lecciones de moral, cualquiera que sea, que nos sirve el arte? ¿Para darnos ejemplos arquetípicos de hombres y acciones? Creo que no. Es hora de que los simpatizantes de esta forma de Correo Postal busquen horizontes en otras ramas de la actividad humana. La colombofilia por ejemplo.

(En *Gente de cine*, N° 8, octubre 1951).

OTRO ANILLO PARA EL INFIERNO

¿Qué podemos pensar, qué podemos escribir, qué podemos decir los que pensamos, escribimos y hablamos (claro que con demasiada tolerancia, claro que con demasiada ligereza, esa ligereza que proviene de un afecto fácilmente ganado) sobre cine, y los que al mismo tiempo, quizá con algún dolor, el mismo dolor que probablemente frecuenten las personas que viven del dinero de la persona amada, vivimos del cine? Ante todo empezamos por amar y repudiar, de una manera vaga, global, demasiadas cosas; quizá en ese error esté sin embargo el soporte de alguna futura, indiscriminada felicidad; definitivos afectos, definitivos repudios, condicionan, claro que con una investidura más ordenada y minuciosa y precisa, las obras que de alguna manera, de alguna manera afortunadamente bastante importante, justifican esta atroz maquinación, aparentemente demoníaca, en la cual nos ha tocado representar el feliz presuntuoso rol de seres humanos, rol que seguramente otras especies no quisieron aceptar; otras especies que nos hubieran ahorrado este juego insensato relegándonos a un balbuceo cavernario sin duda mucho más apto para nuestras facultades, y donde hubiéramos podido jugar a nuestros juegos predilectos —la guerra y la política, la mezquindad y la traición—, con consecuencias menos atroces, y donde hubiéramos jugado también —y no hay por qué pensar que lo hubiéramos hecho peor—, a este por ahora tremendo manipuleo de máquinas y hombres que es el cine, este arte que estando en la edad de la inocencia hace ya unos cuantos años es peligrosamente monstruoso (pienso que en cualquier caverna a la cual hubieran relegado al hombre, éste seguramente hubiera encontrado el espacio suficiente

para inventar el infierno, y que uno de los círculos de este infierno inventado sería seguramente el cinematógrafo).

Es posible (ya no hablo de un infierno supuesto sino de un infierno real), que este sea el doloroso momento de estar en el cine como si hubiéramos dejado el cine; como si para sobrevivirnos hubiéramos aceptado la gerencia de una fábrica de artículos sanitarios, y ocasionalmente pudiéramos entrever la posibilidad de otra cosa, esa otra solitaria, no demasiadas veces visitada cosa, es el cine que hacemos de contrabando, temiendo y soportando un tirón de orejas por parte de los productores y del público; esa otra cosa en la cual algún dios certero y tolerante, que ya sabemos no está mucho más allá de nosotros mismos sino en el preciso instante en que empezamos a ser historia, deberá perdonar nuestra falta de destreza en mérito a la ninguna experimentación; ese dios que seguramente no nos perdonará nuestra falta de valentía, la cobardía vital que nos paralizó en algún no sé si existente, soñado o auténtico esfuerzo por tirarle de las orejas, invirtiendo los poderes, nosotros pobres intermediarios de una mercancía que se vende demasiado bien, fácilmente bien, a los fabricantes y al consumidor.

Claro que reducirnos a vociferar nuestro fracaso, nuestra tristeza de cineastas frustrados, no supone demasiadas cosas, apenas calma algunos escozores; mucho más productivo me parece el esfuerzo por independizar al cine de sus actuales gerentes, esos tiranuelos que ni siquiera ostentan la dudosa gloria de algunas hazañas épicas, esos jerarcas que viste Rhoder's y que decoran la angustia de su terror por alguna justicia con la aparente solidez de casas de departamentos, seguramente convencidos de que la justicia nunca será cosa de hombres, seguramente convencidos de que la única justicia que tendrán que enfrentar es la cada vez más dudosa e inoperante justicia divina.

Quizá alguna vez podremos pensar, escribir, hablar de un cine que empiece por equivocarse solo, lejos de la mohosidad actual de los sets, cerca de las gentes, de las caras de las gentes, del dolor y la alegría de las gentes, un

cine que recupere la realidad —no es pedirle mucho; ya alguna vez le pediremos que supere la realidad, ahora sólo le rogamos con un tono que empezará por ser humilde y que confío otros sabrán hacer agresivo, que la recupere. Al cine no le ha llegado el momento de ponerse los pantalones largos como decía alguien, sino de sacarse los que tiene y comenzar nuevamente con los pañales y el biberón. Espero que sus futuros padres sepan darle una educación más esmerada, pero confío también que lo dejen salir del andador bastante antes de que el bozo comience a entristecer sus mejillas.

(En *Gente de cine*, N° 9, octubre-diciembre 1951).

UNA NUEVA LEYENDA

Las viejas leyendas medievales, románticas o realistas, bárbaras o clásicas, casi todos los viejos mitos, las viejas ensoñaciones que habitaron los crepúsculos del mundo, nos hablaron de rescates, de lóbregos castillos, de inalcanzables bosques, de callejuelas oscuras, de infamias inminentes. La historia del mundo es una historia de belleza aprisionada y de luchas por recuperarla, una casi tonta historia de heroísmo y de fe, en la cual el hombre, algunas pocas veces, no ha sido derrotado. Hubo alguna espada flamígera que rescató de la fealdad y del horror al hada necesaria, y hubo algún resplandor de belleza que trocó con su magia la expresión de la bestia. Después de todo, el mundo seguramente está justificado por dos o tres hombres que han sabido decir algunas palabras precisas, rescatando a la verdad y a la belleza de ciertas fatídicas tinieblas de ignorancia. Pues ahora, hace falta alguna suerte de sortilegio, o de espada flamígera, o de heroísmo quijotesco para iniciar otro rescate. Es necesario rescatar al cine. Está en manos de dragones monstruosos, habita cavernas de inenarrable tormento, lo aprisionan la tontería de la publicidad, el tentáculo de la ignorancia, el mito infecto de la oferta y la demanda; lo juzgan los mismos jueces que liberaron a Barrabás y está más indefenso que un hombre y una piedra, quizás porque es casi un recién nacido.

Es necesario rescatar al cine como era necesario, rescatar a la bella durmiente. Aún más necesario porque el cine no duerme un sueño plácido, sino que se desgasta en una interminable pesadilla. Armémonos de picos, palos, piedras; usemos las palabras, las uñas y las piernas. Vamos sin piedad y sin descanso. Es necesario rescatar al cine.

(En *Gente de cine* N° 10, marzo-abril 1952).

EL CINE QUE ENFURECE A LAS MULTITUDES

El cine padece —como casi todas las manifestaciones más o menos importantes del hombre— su vasta procesión de lugares comunes elevados a la condición de mitos. Los mitos, como las escuelas literarias, los estilos arquitectónicos y los jugadores de fútbol, tienen sus modas, sus envejecimientos y a veces, sus sorpresivas resurrecciones. Es una cuestión de tedios más o menos asimilados, de tardes de domingo más o menos desventuradas, de guerras o de epidemias. Casi todas las cosas le cuestan demasiado caras al hombre. Pero está acostumbrado a pagar. ¿Para qué buscar economías si hasta las religiones parecen resueltas a comprarnos la felicidad a precio de bolsa negra?

El cine ha sido casi siempre gobernado por lugares comunes elevados a mito, uno de ellos, predicado con fervor creciente, es el que anuncia, por boca de portavoces más o menos calificados, la necesidad de determinado tipo de cine para determinado tipo de colectividades, anteponiendo toda actitud vital individual a los presuntos gustos de un medio. Es decir, tratando de convertir al cine en una píldora digestiva al gusto que no es siquiera el de una auténtica ambición popular, sino al de una presunta necesidad popular dictaminada por algunos sujetos que andan entristeciendo al cine del mundo con la misma eficacia con que podían habernos envenenado fabricando embutidos; pero con un terrible agravante: mientras la venta de embutido en estado de descomposición está penada por la ley, la fabricación de películas letales no encuentra oposiciones de ninguna índole, contando con el inconsciente apoyo de las multitudes y el aplauso crítico de los que las sugieren como necesarias.

Además de la nociva gravitación social de estos indivi-

duos, sospecho las futuras teorías críticas a que sus experiencias pueden conducir (siempre tendrán gente a sueldo que se encargará de darles un carácter transitable). Una de las posibilidades, y no la más terrible sino la más lógica dentro del curso lógico de sus argumentaciones, sería la de seccionar al cine de esta manera: determinado tipo de films serán para que un indonesio digiera su comida; otros para que rían los que habitan la zona norte de Avellaneda, otros para los de la zona sur. Alguno para que se enternezca una familia de suizos que ha terminado de mudarse de departamento; otro para que dos londinenses madrugadores caminen sin hacer tanto ruido por Trafalgar Square, otro para que el señor ZZ de la calle XX tenga cuidado con las corrientes de aire. Por ahora los apologistas de esta sutil forma de clasificación nos seguirán asegurando que tal película no nos interesa porque refleja problemas locales de determinada colectividad, o que tal otra congregará vastos auditorios en Cuba porque la protagonista tiene un hermano que es propietario de la zapatería más importante de La Habana.

El público, sagazmente, no se equivoca nunca; condena al oprobio o a la gloria del olvido a películas memorables y engorda los bolsillos de sus precisos envenenadores. El público sabe que tal película le interesará mucho antes de que la publicidad le anuncie las características del tema. Se viene complaciendo con ese estiércol mucho antes del estreno. Se lo promete en el religioso silencio de las noches, refocilándose entre las sábanas, o en el atontado ulular de su oficina o su gabinete; y no es necesario que ese monstruo —atroz engendrador y receptáculo de pesadillas— sea demasiado idiota o demasiado inculto. Puede ser el elegante caballero que nos da clases de latín dos veces por semana, o el médico que le quitará cálculos a nuestro hígado, o el abogado que nos hará perdonar la torpeza de haber amado a alguien demasiado joven, o el satisfecho señor que nos negará la mano de la mujer que amamos. La misma persona

con la cual compartimos afablemente una velada, que lee nuestros artículos, que fomenta nuestros entusiasmos.

Y mientras tanto hay un cine que hacen algunos poquísimos hombres —no podemos prever dónde ni cuándo, lo intuimos con la imprecisa certidumbre con que adivinan los místicos a Dios— contra viento y marea, contra los partidos de derecha y contra los partidos de izquierda; a pesar de las clases altas, a pesar de las clases medias, a pesar de las clases bajas. Un cine que no tiene patria, que anda parásito entre las afligentes tinieblas de un mundo en descomposición. Intuyendo, ganado pequeñas y tremendas batallas para el espíritu, gritándonos que el hombre todavía no ha sido derrotado por el Hombre. Ajeno a superficiales modismos de presuntas minorías. Vital y sangrante. Vivo y necesario. Ni cine teatro, ni cine pintura, ni de vanguardia, ni de masas. Un cine cálido y auténtico, producto de la soledad, la tristeza, la alegría y el oficio de un hombre. Un cine que se reconoce fácilmente:

Es el que siempre enfurece a las multitudes.

(En *Gente de cine*, N° 15, setiembre 1952).

CINE ARGENTINO: UN VIEJO MITO

El hombre es un viejo elucubrador de mitos: cuanto menos remotos y persuasivos, mejor; cuanto más se vinculan con su propio origen, mejor, y si el origen no es de raza o de patria, sino de barrio o de manzana, mejor todavía. Es decir, que al hombre no le preocupa inventar mentiras referentes a otros hombres o en otros países, quiere que se refieran a él mismo, quiere engañarse sobre las mismas cosas que ve o que frecuenta. Acá en nuestro país, en nuestro gremio, hay un viejo mito, el mito del fracaso del cine argentino. Tratar de explicar por qué hay un mito del fracaso del cine argentino puede parecer fácilmente una defensa del cine argentino, y no lo es; nuestro pobre cine está demasiado vulnerable y demasiado vapuleado para hacer bromas con él, y nadie intentaría la original chuscada de defenderlo (nuestro cine para subsistir, casi prefiere que no se hable de él); sería un poco como descubrir por festejarla la travesura de un chico. El origen de este mito está más allá de la historia del cine argentino, está en la historia de la literatura argentina, está en la historia del hombre argentino. Casi diría que el mito del fracaso lo hemos inventado los argentinos para evitarnos el esfuerzo del triunfo o sus consecuencias. Y en el cine evidentemente lo hemos conseguido, porque este mito ha terminado siendo una dolorosa realidad, una realidad que ha absorbido a hombres de verdadero talento, esfuerzos verdaderamente grandes, generosas posibilidades técnicas y económicas como pocos cines tuvieron en el momento más brillante del cine sonoro: entre el 36 y el 40; y fuimos derrotados por esa noción a priori del fracaso, que nos condenó a lo folklórico, a lo sainetesco o a lo artificioso por querer basarnos en elementos dados, esa noción que por un lado nos decía

que el gran cine argentino estaba en la mostración de paisanos más o menos heroicos, remotos y asainetados, o en la importación de temas probados; heredamos además todos los malos vicios del cine norteamericano, los que terminaron asfixiando al cine norteamericano: su fabricación de estrellas *best sellers*, el capo productor que trata de organizarlo todo en serie, su híbrida noción asexual del hombre, su mampostería de *travellings* perfectos, sus decoraciones asépticas y rimbombantes de nuevos ricos; lo importamos con la solitaria, cruel, precisa noción de que así fabricábamos nuestro fracaso y una vez asegurada esta emergencia empezamos a escribir el mito del fracaso, echándole la culpa a cualquier circunstancia, a los *trusts* de exhibidores, al aumento de los productores, a la falta de escritores, a la falta de aire libre. El fracaso del cine argentino lo hemos escrito y asegurado con cada uno de sus éxitos.

¿Qué cabe ante esta noción de la derrota anterior y mucho más poderosa que la auténtica derrota que estamos librando ante los mercados exteriores e interiores, en cada una de nuestras salas, ante cada uno de nuestros espectadores, porque hay algo tan terrible como ese doble fracaso y es el hecho de que detrás de este momento estamos fabricando una cantidad de falsos ideales y postulados que nos garantizan una indestructible barrera contra una posible reacción? Ya están diciendo por ahí los críticos —esos grandes colaboradores que hemos tenido en el fracaso— que la cámara debe salir al aire libre, que debemos buscar en nuestro historia y en nuestra literatura los elementos para una futura resurrección; nadie se preocupa por hablar de cine, por enseñarle el cine a alguien, nos seguimos preocupando por su aspecto social y moral. Todavía nos estamos preocupando por la envoltura cuando ya casi es imposible seguir fabricando el producto.

Y este mito del fracaso, este mito detrás del cual todos nos ocultamos, que nos hace anónimos e irresponsables de nuestro propio, íntimo fracaso, es el fracaso global que

esgrimimos en nuestras conversaciones, en nuestros artículos, en el creciente aire de tontería que van tomando nuestras películas. No es el cine argentino que ha fracasado, somos algunos pocos hombres que hemos fracasado con el cine, con este cine al cual ahora sólo le queda la última posibilidad de esperar que vengan otros hombres a salvarlo.

(En *Cine Club*, Nº 13, Montevideo, octubre 1952).

UNA NUEVA DESGRACIA

No éramos demasiado felices. No exageremos las bondades de un pretérito que más de una vez menospreciamos. Pero estábamos empezando a tener esperanzas. No del todo firmes. No del todo concretas. Eran ese tipo de esperanza proyecto que las más de las veces no dan más que para alguna anotación en el apéndice de un libro: proyectos no realizados. Pero que, de cualquier manera, son la enunciación teórica —en cierta medida práctica también— de una fe. Decía que empezábamos a gustarle nuevamente el sabor a la esperanza. Que no es un gusto despreciable por cierto. Aunque no calme definitivamente el apetito. Sabíamos que no era demasiado lícito frecuentar esas solitarias expansiones en un momento demasiado dramática para la historia del mundo.

Y, al referirme a ese pedacito de felicidad que todavía nos sorprendía en algunas solitarias ocasiones, me refería a la que nos proporcionaban esas películas que de pronto nos hacían pensar que después de todo no estábamos perdiendo el tiempo, que pensar en función del cine era pensar en función de algo posible, no de una nadería que nos habíamos inventado para justificarnos con poca cosa. Es decir, que el cine, después del rudo revés que había significado el advenimiento del sonoro estaba empezando a hablar de veras el lenguaje sonido-imagen y darle espaldas a los intereses de unos cuantos negociantes envenenadores de multitudes, demiúrgicos preservadores de la tontería, legítimos representantes de los manicomios y de la muerte. La sabia lección del cine italiano probó que se podía hacer una película con pocos pesos y que esa película no era un experimento de gabinete sino un espectáculo que conmovía al mundo entero y que todas las desoladas mamposterías

del mito hollywoodense se venían abajo si no le echaban a correr sangre y talento. Y seguramente hasta los mismos poseedores de la felicidad comprada a plazos en forma de heladera-lavaplatos-buick-chalet empezaron a sospechar que el mundo no era una máquina de lavar ropa, o que las máquinas de lavar ropa se parecen al mundo y un día empiezan a andar mal y no hay quien diablos las arregle y tengamos que volver a fregarnos las camisas una a una. Este cine no siempre venía de Italia, a veces venía de Suecia, a veces de Francia, a veces de Inglaterra, otras de Norteamérica o de Rusia y hasta empezábamos a sentir que también las podríamos producir nosotros. El nuevo revés todavía no se ha producido. Todavía no habría por qué cantar un definitivo *réquiem*. Pero el monstruo crece y crece. Nace como siempre en la cuna dorada de la mentira y de la publicidad. Dentro de veinte años podrá servirle a los hombres. Si es que el hombre no se ha convertido en un idiota que no sabe más que levantar un fusil (la metáfora salió un poco atrasada, posiblemente la singular pericia de este hombre consista en ponerse a tiempo una máscara, o correr al último refugio inventado por alguien para preservar no sé qué). Ahora sé que nos atormentará con un montón inacabado de pavadas cuya única justificación será darnos la ilusión perfecta de que tiene tres dimensiones.

(En *Gente de cine*, N° 21, abril 1953).

HISTORIA DE UNA ADMIRACION: GEORGE STEVENS

Alguna vez se tienen dieciséis años y se va al cine sin saber cuáles son las cosas que determinan nuestros entusiasmos y se parangona el *happy end* con la mano subrepticia que consiguió apretar otra mano igualmente temblorosa y ávida. Alguna vez el cine ha sido la mágica aventura de los domingos por la tarde o de la meditada rabona. Más tarde nuestro sentido crítico se convierte en un arma poderosa que hace de nuestras emociones una ecuación perfectamente descifrable. Es prudente, en esos momentos, no desdeñar continuamente la mágica aventura que es el cine. Ni olvidar que cualquier día podemos volver a tener dieciséis años y que tocar una mano puede ser insospechadamente maravilloso. No sé por qué, recordando a George Stevens he tenido que pensar estas cosas. Seguramente los lectores de esta página lo sabrán mucho menos. Quizá el propósito de mi nota sea de alguna manera justificarlo.

Hace no muchos años yo iba al cine con natural inconsciencia y en un indiscernible cruce de tiempos empecé a sentir que quería al cine por algo más o por algo menos que por tratarse de un fácil sedante contra la opresiva soledad de la adolescencia; lo quería porque aportaba sensaciones estéticas a mi inteligencia que otras artes no le daban; por algo que más tarde sabría llamar y aprendería a olvidar de llamar sensaciones audiovisuales; tras ese entusiasmado regocijo de encontrar en el cine un poderoso medio de expresión cayó ante mí un farragoso torrente de films; era la impresionante época en que Francia nos enviaba a "Carnet de baile", "El muelle de las brumas", "Le jour se lève" y en que de los Estados Unidos venían "Hombres de

mar" *(The long voyage home)*, "El ciudadano" *(Citizen Kane)*, "La carta" *The letter)*, de Wyler; era la época en que los incipientes cine-clubs nos mostraban en desparejas funciones "Praderas verdes" *(Green Pastures)*, "El acorazado Potemkin"; ya decíamos que Frank Capra era un mito y desdeñábamos toda adaptación teatral convencidos de que el cine debía ser puro (nos faltaba muy poco para aprender que no hay nada más muerto y estéril que lo puro); en ese regocijado tiempo en que ni siquiera estábamos demasiado afligidos por cierta bota que pisaba Checoslovaquia y Polonia, yo vi por primera vez un film de George Stevens: se llama "La canción del recuerdo" *(Penny Serenade, 1941)* (Serenata nostálgica en España); trabajaban Irene Dunne y Cary Grant. Yo suponía una de esas películas que uno va a ver a un cine del centro un jueves a la tarde con la muchacha de turno, a la salida de la cual podrá tomar un copetín y aprovechar en posibles penumbras callejeras alguna caricia. Era una pareja que recordaba su frustrada vida sentimental escuchando unos discos, no recuerdo ahora si de Schumann o de Brahms. El director matizaba la acción con continuos detalles de segundo plano. Los personajes eran conducidos suavemente, las situaciones melodramáticas esquivadas con maestría. Era un film que me pareció casi admirable; la organización hace imposible la revisión de esto ; quisiera revalorizar de alguna manera la impresión de esta película: sólo recuerdo que en los alrededores del 39 o el 40 yo pensaba que George Stevens era uno de los grandes directores del cine norteamericano. Se especializó en comedias, pero no para limitarse a mostrar situaciones más o menos afortunadas, sino seguramente para ejercitar su poderosos influjo sobre el actor y sobre la justa correspondencia entre el material técnico y el humano. En esa época recuerdo que hablábamos de las miradas de George Stevens, los fragmentos de imagen con los cuales Stevens nos hacía evidente una situación que sólo el cine podría hacer evidente, el cine de Stevens, un cine de detalles de montaje de pequeños fragmentos de miradas o gestos tras

los cuales el público, tras haberse reído, muchas veces quedaba desconcertado.

Dirigió "Tres contra todos" *(Talk of the Town)*, "El amor llamó dos veces" *(The more the merrier)*, y algún otro film mucho menos memorable. Yo miraba un poco aterrado cómo su talento se dispersaba siguiendo las andanzas de una Katherine Hepburn aprendiendo a cocinar; o mostrando cómo Charles Coburn, Joel Mac Crea y Jean Arthur, trataban de solucionar el problema de la vivienda; o de cómo Cary Grant se zafaba de las injustas manos de la justicia. Sin embargo, ya había aprendido algo que luego Jacques Becker me confirmaría: el valor dramático del segundo plano gratuito, la urgente necesidad de aire en las películas. Todos los films de George Stevens tienen aire. Se adivina que los personajes, pese a su trivialidad, están viviendo de veras más allá de la cámara, que no están al mero servicio de un argumento más o menos afortunado.

En el año 43, ó 44, ó 42, los films y las noticias llegan a estas latitudes con irreverentes títulos e informalidad. George Stevens debe haber tenido algo que ver con la guerra. Dejó de producir y yo me quedé esperando sus films. Un buen día leí la noticia de que tres directores, hartos de la tiranía de los productores, habían formado una empresa independiente. Se llamaba "Liberty Films"; los directores eran Frank Capra, William Wyler y George Stevens. Me sentí tan feliz como cuando se ve ganar a un hijo una carrera de doscientos metros lisos. Ya la guerra que traería la paz al mundo estaba ganada y ya se hablaba de una nueva guerra de la cual todavía se sigue hablando. "Liberty Films" confió su primera película a Frank Capra. Imagino las entusiastas entrevistas de esos tres hombres hablando de los grandes films que harían, confiados en la democracia, ajenos al monstruo de los monopolios y de la distribución. No fueron afortunados, ni en los resultados comerciales ni en la elección de su primera película. No supieron qué hacer con la libertad: cosa bastante disculpa-

ble, porque nos pasa un poco a todos; filmaron una de las últimas tonterías de Capra, conformista y banal, llamada "Qué bello es vivir" *(It's a wonderful life)*; sin duda creían en la democracia de los Estados Unidos, en la coca-cola, en la libre iniciativa, en el poder del idealismo. La película tuvo un gran éxito de público; la empresa, sin embargo, quebró, debiendo así como un millón de dólares, fenómenos de la cinematografía y de la libre iniciativa. Seguí esperando otro film de George Stevens.

Un día descubrí que en Estados Unidos se daban premios a un film llamado "A place in the sun" ("Un lugar en el sol"). Pero el nombre del director no figuraba en ningún lado, creo que esto me dio la primera sospecha de que debía de tratarse de un film de George Stevens. En efecto, George Stevens había hecho una gran película, una película que los críticos descubrían alborozados, que acaparaba comentarios de la crítica europea. Un film que después confirmé como uno de los grandes en la historia del cine. Sin embargo, todavía se sigue sin hablar demasiado de George Stevens, y "Sight and Sound" dice que después de una labor enteramente mediocre un director nos da la sorpresa de un gran film. Como si una obra pudiera ser una casualidad. O como si el talento pudiera conseguirse con una varita mágica. George Stevens ha sido siempre un maestro del relato; en este film eso se hace evidente porque nos cuenta cosas más conmovedoras, pero estoy seguro de que para la historia del cine eso no contará demasiado. El admirable "A place in the sun", no será el único film que deberemos revisar de George Stevens, un nombre indudablemente menos pegadizo para los críticos que el de comentados Jean Negulesco o Julien Duvivier.

(En *Cine Club*, N° 17, Montevideo, julio 1953).

MENSAJE Y COMPROMISO

Viciar discusiones o artículos con frases hechas, parece ser una de las tristezas que esta época se asigna. Apenas alguien postula lo innecesario de los mensajes en las obras de arte, se lo acusa de preciosista o gratuito, como si entre la gratuidad y el compromiso no existiera un matiz mucho más importante que es honestidad o autenticidad. Un creador puede darle espaldas a la realidad sólo aparentemente, no sé hasta qué punto se le puede dar espaldas a la realidad, no sé hasta qué punto la realidad no nos avasalla aunque le demos la espalda: lo más probable es que el que consigue darnos una impresión de falsa realidad es porque no es sino un mistificador o un artesano y un artesano podrá ponerse de espaldas, de frente o de perfil; siempre será un reproductor o un falsario al servicio de intereses ocasionales. Los hombres no asistimos a una representación donde otros hombres juegan a algo parecido a la vida, sino que, querramos o no, estamos metidos con piernas, pelos y uñas en un juego terrible que se parece a lo que otras generaciones llaman vida; aunque nos encerremos en un gabinete a leer a Plotino, o compartamos la histeria del ávido dólar, siempre sentiremos cómo se nos agrietan los poros y se nos resquebrajan los huesos.

El problema no es mensaje o gratuidad; el problema es autenticidad. No ponernos de espaldas o de frente, sino testimoniar nuestra experiencia. ¿Que nuestra experiencia puede ser falsa o intrascendente? , eso escapa a nuestro poder, aunque moralmente ya estemos salvados, y no es poca cosa salir con las manos limpias de este, muchas veces sucio negocio que es vivir.

Estamos inconscientemente comprometidos con nuestra época y lo más honesto es despojarnos de todo apriorismo

cultural o anecdótico o moral; quizá empezar desde el existir que ya, pese a nosotros mismos, involucra una cantidad de limitaciones —apetitos y cansancios— que subjetivan suficientemente nuestro testimonio.

El cine desde hace casi sesenta años viene contando cosas con irregular objetividad y si como documento le falta hondura no podemos negar en cambio que ha sabido ser testigo de algunos ambientes —Griffith, Eisenstein, René Clair— y retrato de algún memorable tipo —Carlitos. Sus éxitos no involucran los ardorosos y pueriles alegatos antinazi o anticomunista, según los intereses del momento, o los anti-racistas o pro clase media con heroísmo de personaje de novelas por entregas de Capra, para no hablar de las doradas novelitas rosa de los últimos decepcionantes films rusos. Y no es que el cine no sea un artículo apropiado para la publicidad, lo es, y en enorme y peligrosa medida, más que los luminosos en las calles y los carteles en los subterráneos, sino porque a nadie se le ha ocurrido darle jerarquía artística a la publicidad.

La demostración nunca sirve para el conocimiento porque siempre necesita fundarse en algo anterior igualmente demostrable; el conocimiento es siempre finalmente sensorial. El cine debe ser utilizado para mostrar —esa es su arma más poderosa— siempre que sea en forma de síntesis, sino corremos el riesgo de ser tan farragosos y desordenados como la vida misma. Y no le tengamos miedo a la invención: nunca iremos demasiado lejos.

(En *Gente de cine*, N° 25, agosto-septiembre 1953).

GREGUERIAS

Hay malas películas que tienen éxito, y malas películas que no lo tienen, el público no es constante.

* * *

Las malas películas cumplen una sana función social; son irrevocables censos de la imbecilidad.

* * *

En cambio, las buenas películas nos llenan de tristeza; descubrimos a cuatro o cinco imbéciles más.

* * *

Ultimamente, ya estamos llegando al colmo; también las buenas películas tienen éxito. Habrá que buscar otro detector de la tontería.

* * *

A un director de cine nunca le conviene escribir sus películas; los productores pueden llegar a sospechar que también sabe leer.

* * *

Un productor siempre es un hombre que tuvo dinero, querida y algo así como un perro al que sólo le faltaba hablar, es posible que le queden los teléfonos, el escritorio y un diploma amarillento y una foto dedicada de alguna muchacha que no fue nadie y ahora es una actriz en boga.

* * *

Cuando todo el mundo elogia una película hay que desconfiar; cuando todo el mundo critica a una película, hay que desconfiar.

* * *

La revisión de las viejas películas siempre nos lleva a

dos descubrimientos: el del talento del hombre que la creó y el de la inmortalidad de todos los que la plagiaron.

* * *

La gente que dice que el mejor film que vio en su vida es "Lo que el viento se llevó", no le hace mucho favor a sus vidas indudablemente.

* * *

Los productores perdonan siempre el éxito o el fracaso; lo que no perdonan fácilmente es el talento.

(En *Gente de cine*, N° 28, noviembre 1953).

SOBRE "GREED" ("CODICIA"), DE STROHEIM

Aún a la semana de estar allí, San Pablo me seguía asombrando con su abrumadora alianza de rascacielos y mendicidad. Tres películas por día eran algo más que mi curiosidad turística y esa mañana no me decidía entre conocer la Biblioteca Nacional, la Discoteca Municipal o la película de Cavalcanti, que éste me había invitado a ver.

Como el Museo y la Discoteca seguramente seguirían en pie al día siguiente, me decidí por el film, ya exhibido sin éxito y proyectado esa mañana para un grupo de personas. En despareja caravana, ya que habíamos sido citados a un hotel, para dirigirnos luego a la sala, avanzábamos André Bazin, Abel Gance, Armando Bo, Cavalcanti, Miguel Fabreguez y malhumorado y solemne Eric Von Stroheim con su mujer. Yo caminaba detrás de él pensando no sé cuántas cosas sobre el destino, el genio, la incertidumbre de una posible decadencia, el respeto, la admiración.

El film de Cavalcanti ("O canto do mar") fue decepcionante, mal narrado, actores aficionados con todos los defectos de interpretación imaginables, algunos poquísimos enfoques valiosos. Cavalcanti por ningún lado. Atrás de mí, Bazin repetía la palabra alcoholismo entre espectadores abrumados.

Salimos decepcionados y entristecidos. Algunos fabrican torpes felicitaciones que Cavalcanti —ese enorme talento que fue— recibe con expresión banal y tartamudeante (me acuerdo del ventrílocuo de "Al morir la Noche"); ¿dónde estará el muñeco que se llevó el talento de Cavalcanti?

Salimos a un reparador sol de mediodía. Allí, en la vereda, volvía a ver a Von Stroheim. Esa tarde exhibían "Greed"; me acerqué a Stroheim y presentándome, le dije que después de haber oído hablar de esa película desde que tenía uso de razón cinematográfica, finalmente iba a poder

verla "I hope you will enjoy it", me dijo. ¿Qué otra cosa podía haberme contestado?

Solemne, interpretando su personaje a la perfección, un poco distante de sí mismo atendió mi entrecortado entusiasmo por conocerlo. Me aseguró que no quería tener nada que ver con Hollywood y que por ahora la literatura colmaba su vida. Nos separó enseguida el sol, la mañana, la curiosidad de alguna gente que miraba a Stroheim como si se hubiera escapado el elefante del circo.

Esa tarde se proyectaba "Greed". La gente sin embargo seguía haciendo naturalmente sus compras y regateando el precio de las medias de nylon.

No éramos demasiados en el cine Morocco esa tarde. Pero estoy seguro que éramos suficientes. Lindgreen y Cavalcanti se refirieron a distintos aspectos de la personalidad de Stroheim y finalmente habló éste. Hablaba un inglés lento y meditado. Todavía recuerdo sus palabras, fueron más o menos éstas: En el año 1917 yo era asistente de decoración, después de haber sido ayudante de Griffith, y me encontré sin trabajo y sin un centavo en los bolsillos. Volvía a la pensión donde vivía y le expliqué mi estado financiero a la propietaria; ésta, gentilmente, me pasó a un cuarto más chico, diciéndome que le pagara cuando pudiera.

Esa noche, mientras dejaba en el cajón mis cuellos y mis camisas, encontré una novela, se llamaba (el nombre del protagonista de "Greed", que no recuerdo); me senté a leerla, a las cuatro de la mañana seguía leyendo. Cuando la terminé, pensé que si alguna vez convencía a un productor de que me diera un film, ése iba a ser. Pasaron dos años de penurias, sueños y búsquedas y finalmente convencí a un productor (de Columbia creo que dijo) de que me diera un film que desgraciadamente no pudo ser el que yo soñaba; luego dirigí "Foolish Wives" y "Merry-Go-Round" y tuve la suerte de que cuando habíamos llegado a la mitad de la filmación, el productor me sacara a puntapiés del set. Digo la suerte, porque gracias a esa eventualidad yo me encontré

nuevamente buscando una chance y allí llegó el momento de hacer el film que yo quería.

Este film que ustedes van a ver hoy a treinta años de su realización y en el que creo reconocer elementos de lo que después en el cine italiano llamamos neorrealismo, se me antoja semejante a la exhumación de un viejo cadáver; la madera del cajón seguramente estará podrida y la carne seguramente descompuesta, pero en cambio, espero que siga conservando el alma.

"Greed" es todavía hoy —y no tendría por qué no serlo— una historia fascinante. Relata, con increíble precisión cinematográfica, con denso y claro sentido de continuidad, de narración, de ambiente y de ritmo, la historia de dos seres. Uno, degradado por la codicia, otro por las consecuencias de esa codicia, por cierto atavismo bárbaro y por la realidad ambiental.

Stroheim no paga tributos ni a la grandilocuencia de la época ni al esquematismo psicológico característico de casi todos los films mudos.

Narra con parsimonia de gran novelista. Los personajes se van dando sin definición, como nos los da la realidad. Sabe hacer síntesis de tiempo utiliza elementos funcionales del ambiente para hacer más expresivo el realismo sórdido creciente de la acción.

El público aplaudió a telón abierto la escena de la fiesta del casamiento de los protagonistas donde Stroheim ensambla la voracidad de los invitados, el miedo físico de la muchacha (Zasu Pitts), la inquietud de él (Jean Hersholt), el diabolismo de los chicos y un sepelio pasando como fondo detrás de una ventana.

El detallamiento de cada una de las memorables escenas de "Greed" daría para una nota que de ninguna manera podría equipararse con el placer de verlo. Mi intención no ha sido hacer una crónica sino rendir una suerte de homenaje a ese indiscutible genio del cine que es Stroheim. Lo oí decir durante muchos años. Ahora sé por qué.

(En *Gente de cine*, N° 33, junio-julio 1954).

EL CINE ARGENTINO Y LA LIBERTAD

Cuando hace dos años Vittorio de Sica visitó nuestro país, en rueda de periodistas se le preguntó qué pensaba del cine argentino. Contestó que se trataba de una expresión puramente industrial o comercial, sin fisonomía propia.

Yo hubiera querido estar presente. Quizá me hubiera atrevido a preguntarle qué había sido del cine italiano hasta 1945; qué habían podido hacer hombres de talento como él, Savattini, De Santis o Fellini. Quizá le hubiera recordado que uno de los pocos intentos de cine con fisonomía propia, como "Obsesión", de Luchino Visconti, había sido prohibido por el estado fascista de Mussolini.

Historio brevemente el cine argentino anterior a 1943. Es posible destacar que entre 1936 y 1942 su industria tuvo una pujanza que le permitió dominar los mercados sur y centroamericanos, sacando casi de la nada un poderoso medio técnico y algunas expresiones de desigual pero promisorio contenido. Un análisis más profundo, que no me propongo ahora, revelaría que ese cine no enfrentó del todo la realidad del país. La realidad se le escapó de las manos y recibió directamente la influencia de otros cines.

Pero reconozcamos que hacia 1940 nuestro cine tuvo cierta fuerza industrial. El índice es que funcionaban ocho estudios.

Cerca del cine desde la infancia, por razones familiares, yo he sido testigo de la posterior desintegración de la inquietud de los hombres que se asomaron a ese cine desde 1936 con películas como "La fuga", de Luis Saslavsky; "La vuelta al nido", de mi padre, Leopoldo Torre Ríos, o "Prisioneros de la tierra", de Mario Soffici. Poco después apareció Lucas Demare, que dio dos firmes muestras de cine épico: "La guerra gaucha" y "Su mejor alumno".

Algunos de esos hombres fueron escarnecidos y sacados de nuestro ambiente por prohibiciones absurdas; otros vapuleados por el fantasma económico, y otros absorbidos por la trampa oficialista. En 1945 se afianzó un gobierno bastante consciente del significado social del cine, consciente al revés. Al frente del organismo represor, conductor del cine, figuró un hombre obscuro y mediocre: Raúl Alejandro Apold, que tomó en sus manos la ex Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación e hizo después lo que quiso.

El cine nuestro sufrió dos dictaduras. Una general, la que solapadamente se fue metiendo en la conciencia de un pueblo, ablandándola hacia una inercia que afortunadamente no fue definitiva, corrompiéndolo sutilmente con la mostración de un estado económicamente descompuesto por los chantajes, las delaciones, las bolsas negras; y otra particular, la de ese siniestro subsecretario de Informaciones, con su camarilla de privilegiados y su vasta red de delatores.

Las listas negras operaron como factor coercitivo; si no se podía hacer una broma, si no se podía opinar en rueda de amigos, cuánto menos se podría realizar una película con auténtico contenido social o humano, ya que lo humano, en cualquier expresión auténtica, puede significar un repudio a la opresión. El cine entró directamente en situación de embrutecimiento. Jorge Luis Borges, en una comida que le dieron los escritores en 1946, después de haber sido dejado cesante de un cargo de tercer bibliotecario en una biblioteca de la Municipalidad de Buenos Aires, por disposición de un avieso funcionario de cultura, dijo lo siguiente: "Las dictaduras fomentan el chantaje, la mentira, oprimen, escarnecen; hay algo más terrible, las dictaduras fomentan la estupidez". Eso pasó en nuestro cine.

El gobierno del ex-presidente Perón protegió al cine, obligó a las salas a exhibir todos los meses una película nacional en las de estreno y dos en las de barrio, a porcentajes establecidos, y abrió crédito en el Banco Industrial a los productores hasta el setenta por ciento del costo de

cada película. ¿A cambio de qué? De que en las películas apareciera de un modo u otro la propaganda oficial, pero, sobre todo, exigió la realización de un cine anodino y banal. Y el cine argentino se lo devolvió con creces, con mínimas excepciones. Ingresó al desprestigio internacional. Entre las películas que se expusieron al papelón en el exterior debe abrírsele paso a la excepción de "Las aguas bajan turbias", de Hugo del Carril, que ciertamente interesó a la crítica europea. Otros films no pudieron salir, retenidos en virtud de órdenes disimuladas; se temía que una pizca de la realidad estuviera filtrada y se conociera afuera del país.

En síntesis, el gobierno que ha caído protegió al cine pero lo esterilizó, lo anuló, lo puso a su servicio. Nuestro cine, socialmente no expresa nada, artísticamente muy poco, pero a la vez representa un estado de cosas. Tenemos que estarle agradecidos por su pasiva reacción a lo largo de todos estos años; lo trágico hubiera sido que bajo una dictadura hubiera tenido fuerza y un valor de expresión. Pero ahora ha llegado el momento de la libertad, y es necesario saber qué vamos a hacer con el cine y la libertad.

El estado de libertad no coloca mágicamente al cine en manos del creador, ni le da un arma para que pueda testimoniar en imágenes su concepción de las cosas. Porque desaparecido su gran enemigo, el estado opresor, le queda otro enemigo, el capital, y todas las secuelas que éste apareja: trust de exhibición, altos costos, vallas para la producción independiente. Pero tenemos en nuestras manos un arma indudable y podemos luchar. Debemos luchar. En primer lugar es necesaria la colaboración con un estado inteligente que proteja a la industria cinematográfica contra los trusts de la exhibición. Los exhibidores tienen la obligación de exhibir nuestras obras. Nosotros tenemos la obligación de hacer obras honestas. Sobre esa base debe nacer la construcción del cine del futuro.

El estado democrático debe fiscalizar que no existan ni el monopolio de la producción ni el monopolio de la exhibición. Eso lo conseguirá eliminando la contratación en

block de películas y dando salida a todas las películas que lo merezcan a medida que egresan de los laboratorios. Si hay una ley de fomento que prevea un fondo de subvención, que pagaremos todos en forma de impuesto, ese fondo no debe ir a parar a manos de cualquier engendro que se produzca por el mero hecho de tener mano de obra sino que debe ser discriminado entre películas que se lo merezcan. Y por sobre todas las cosas, que la libertad sea absoluta en materia social, política, moral y religiosa.

Ha llegado el momento de los grandes temas. No importa que la técnica sea perfecta. Nuestro cine ha superado el momento de los rulos impecables, las mamposterías enyesadas, los travellings sobre la nada. Debe salir a enfrentar la realidad. Ahí están, esperándolos, los barrios construidos con bolsas y zinc, donde diez mil familias viven en diez centímetros de agua; ahí están los estudiantes torturados y reprimidos que merecen su himno; ahí los obreros desaparecidos y los cadáveres no identificados de la avenida General Paz; ahí los heroísmos frustrados, las familias condenadas a la muerte económica o civil, nuestras juventudes pervertidas por la coima y el chantaje esperando ser redimidas por el estudio y el trabajo; ahí las dádivas agraviantes que vaya a saber qué retribución exigían de algunas de nuestras jóvenes estudiantes; ahí los jerarcas huyendo, llevándose el producto de sus tristes botines; ahí los trabajadores de nuestro campo cargados de maquinarias compradas con créditos que nunca podrían levantar, malvendiendo sus cosechas . . .

En verdad ha llegado el momento de los grandes temas. Si nuestro cine en dos años no tiene su "Roma ciudad abierta", su "Lustrabotas", su "Los inútiles", su "Alejandro Nevsky", su "Octubre", su "Lo que no fue", su "Crimen en París", será cuestión de ir pensando seriamente qué otros avatares terribles nos signan.

Tenemos la libertad, es necesario que ahora sepamos usarla.

(Conferencia en el Teatro de los Independientes, 6 octubre 1955).

EL CINE Y LA VERDAD

Testigo o testimonio, ojo del mundo impávido o sensible, venal o misterioso; juguete de artesanos, místico portador de algún destino, el cine juega por nosotros en el futuro y nos desnuda de virtud, culpa o pecado.

Allí estamos proyectados, allí el abyecto optimismo mentiroso, la cobardía, el egoísmo, la pacatería y la verdad. Nos miran ojos voraces e inquietos que saben más de nosotros que nosotros, porque ven nuestros films, y porque adivinan en ellos lo que fuimos y lo que no fuimos; descubren verdad en nuestras mentiras y mentiras en nuestra verdad; a ellos no los engañamos porque conocen enunciado y resultante, discurso y acción.

Proyección nuestra hacia lo porvenir, herencia, futuro carnaval donde seremos pura proyección o máscara, nunca ser titubeante o ansioso; ¿por qué sin embargo tratamos de darle tan poco de nosotros limitándolo con implicaciones de espectáculo o comercio, o lo disfrazamos con fáciles exaltaciones de patriotera mentira y no documentada verdad? Quizá no nos conforme mentirle al presente, quizá pretendamos mentirle a la eternidad, hacerle creer que fuimos heroicos en guerras crueles e insensatas; que fuimos felices en asépticos dormitorios y de una sola y limpia fase: buenos o malos. Pero será inútil, el porvenir nos condena a la verdad; hay un cine verdadero, hecho contra viento y marea por hombres que han querido gritar la verdad, caiga quien caiga. Es un cine exitoso o no (los films de Chaplin dieron millones, los de Carl Dreyer monedas y en los anaqueles del futuro es posible que ocupen idéntico espacio); el presente tiene dimensiones distintas, está lleno de cuentas, premuras, vanidades y temor, pero el futuro no; el futuro es impecable y dulce, sólo querrá verdad, auténtica y

honda verdad, documentada verdad. La única documentación auténtica de la verdad es sostenida artísticamente por la belleza y esa es la belleza que a sus films, entre otros, dan un Chaplin, un René Clair, un Eisenstein, un Bergman ; a su talento está confiada la visión que de nosotros tendrán otros hombres y otros tiempos, en festivales, cine clubs, museos o muestras del futuro.

Que esta muestra de cine argentino, tan generosamente auspiciada por el Gobierno de Santiago del Estero, sirva para que nosotros los argentinos terminemos de hacernos conscientes del significado especialísimo que tiene para nuestro país nuestro cine.

No podemos ir al futuro con esquemas falsos, comedias blancas o negras que desvirtúen nuestra realidad; valdremos en la medida que reflejemos nuestros modos de vida, la característica geográfica y psicológica del país, la historia de sus hombres, los que fueron y los que son.

La existencia de ese cine depende de la buena inteligencia de hombres y de Estado. En materia cinematográfica hay dos formas estatales igualmente negativas, las que dicta excesivas normas y la que no dicta ninguna. Una puede conducirnos a un cine con sentido turístico, hipócrita y blanco, la otra nos condena a la dictadura del patrón comercial.

El Estado debe hacerse consciente de que sólo sobreviviremos si somos valientes para afrontar y reflejar la verdad que disgusta a las censuras. Esa verdad de la cual el cine puede dar el más hermoso y vibrante testimonio.

(En *Revista del Festival del Cine Argentino*, Río Hondo, Santiago del Estero, julio 1958).

UN INTERROGANTE

Nos seguimos preguntando ¿Qué es el cine? ¿para qué? ¿para quién? , ¿por qué? , y la pregunta apenas tolera la pausa de la respuesta; a veces contestamos con palabras, otras con películas. El mundo fluctúa. Se espiritualiza. Se industrializa. Se tecnifica. Hay crisis de espíritu. De fe. De dinero. Repentinamente el capital se disfraza con piel de cordero, los Estados totalitarios adoptan formas democráticas, la mitad del mundo lucha por el sustento, la otra mitad por sobrevivir a cualquier costa, a conservar cualquier cosa, o todas las cosas. Mientras, ha nacido una nueva forma de expresión, un arte que tiene elementos de otras artes y es distinto, y al mismo tiempo es industria y diversión y mensaje político y social y sirve alternativamente para la mentira y la verdad. Un arma poderosa que, por desgracia, gobierna el capital, pues su estructura formal requiere materiales caros y alta mano de obra. Al margen o en el centro de esto mismo un grupo de hombres ha ido aprendiendo a utilizar esta forma industrial o técnica como medio de expresión, tal como las palabras, los sonidos o los colores. Esos hombres son frecuentemente prevenidos, amenazados, difamados o enriquecidos, a consecuencia de lo que realizan o se proponen realizar, y esto guarda relación directa con épocas, circunstancias electorales, preeminencias de grupos políticos o económicos; razones que no guardan relación directa con la verdadera necesidad del hombre de expresarse, de dar testimonio de sí mismo y del mundo que lo rodea.

El cine gravita sobre las masas, puede deformar la mente de un niño, despertar simpatías hacia delincuentes, amorales o revolucionarios. El cine, se dice, debe ser controlado por municipalidades, censuras eclesiásticas o estatales, ligas

de amas de casa, de padres de familia, de coleccionistas de mariposas. El cine no puede ser dejado en manos de cualquiera (ese cualquiera puede ser un Rousseau, un Maiacovsky, un Lawrence, un Joyce); es conveniente filtrarlo y poner en listas negras a todos aquellos que quieren expresar protestas, disconformidades, planteos presuntamente anárquicos, denuncias, llámense Stroheim, Vigo, Orson Welles o Stanley Kubrick, porque alguien pretende seguir creyendo que el mundo está muy bien así, con los "pogroms", las matanzas de las dos guerras mundiales, Corea, Hungría, el hambre de dos tercios de la humanidad. El cine no debe jamás atacar instituciones, dicen los códigos o previenen en voz baja; toda anomalía debe ser mostrada en función de hechos particulares; nunca La Policía, ni El Ejército, ni La Iglesia, ni El Estado, ni La Medicina, ni El Derecho, sino un policía, un militar, un médico: casos condenables, aislados, que no hacen a estructuras intocables que gobiernan al mundo y que tan bien se defienden ante los "pogroms", las guerras y la miseria.

El presunto creador cinematográfico vive infinitas tiranías además de la primera del capital. Las policías y las municipalidades ya no requisan sino excepcionalmente novelas o poemas. No habría tribunal preocupado por Flaubert o "Las flores del mal". Apenas concurren a los teatros. Dedican su afán persecutorio a la emboscada penumbra de los cines y desde allí arrojan el fuego de viejas iras postergadas. Ellos tienen nuevas hogueras para todo aquel que pretenda decir algo que no convenga a instituciones, o "la perfecta estructura del mundo actual".

En estas condiciones, ¿qué podríamos contestar? , ¿qué podríamos decir? Muchas veces yo preferiría preguntar y preguntaría gritando: ¿Qué pretenden del cine? ¿Qué quieren? La historia falsa, rosada o sentimental de un mundo que no existe.

(En *Gaceta Literaria*, enero-marzo 1959).

EL FESTIVAL QUE ELEGIRIA

Un festival de cine puede ser una suerte de congreso donde un grupo de cineastas confronta sus últimas obras, sus últimos conceptos y sus distintas experiencias a través del mundo del cine; puede ser también un pretexto para que un grupo de industriales intercambie, compre o venda sus mercancías por encima de las trabas de las distancias y las aduanas; puede ser también un vehículo para que un cúmulo de dispersas vanidades se concentre en sucesivos e intrascendentes cócteles y dé pretexto a revistas para difundir pequeños escandaletes o grandes fotografías de estrellas que todavía no han sido o que ya no serán; puede ser también un medio para vender lotes de tierra, fomentar el turismo o halagar distintas formas de gobierno.

Uno espera que sea un poco todas esas cosas y no exclusivamente una, aunque si yo tuviera que elegir, elegiría, "ay", la primera, seguramente la menos posible.

(En *Correo de la tarde*, en vísperas de la inauguración del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, marzo 1959).

EL ESTILO

Existe en torno al mundo del cinematógrafo una discusión que pretende dilucidar la paternidad en lo que a obra cinematográfica se refiere.

Mientras el grueso del espectador cinematográfico sigue eligiendo su espectáculo por la fachada, el intérprete, y opina que si trabaja fulano de tal el film tiene que ser bueno (y a veces tiene razón, pero es por casualidad), otros sectores entablan polémicas dividiéndose entre sostenedores del libro o la dirección como factores decisivos en la calidad del film y, al generalizar, ambos grupos se equivocan por igual, porque el film no es como el concierto que divide su existencia en dos partes iguales: partitura y realización (aunque pueda llegar a serlo alguna vez) sino que forma un todo en el cual las causas y los efectos operan con irregularidad, es decir que la realización existe como factor potencial en el hacer del libro cinematográfico y el libro nunca toma su forma definitiva, como libro, incluso, hasta el momento de la realización. Por ahora debemos con mucha precaución basarnos en los hechos particulares. Cada film tiene su historia distinta y su creador ocupa posiciones que vamos descubriendo a través de films sucesivos.

El creador evidentemente tiene un estilo (ese algo a veces imponderable que nos queda como regusto y que puede ser: maneras de decir, formas que se desplazan, posición ante los hechos, caracteres, enfoque de las situaciones, palabra o acción) y es ese estilo el que da carácter y paternidad a la obra: en el cine alguien es el dueño del estilo y es el caso más frecuente que ese alguien es el director, pero aquí vemos que esos directores que han sabido conservar un estilo no han sido meros artesanos de set sino que han estado en el film mucho antes de su

filmación, han estado en la invención de las situaciones y diálogos, han elegido rostros y lugares, han previsto sonidos e imágenes.

Al margen de esos casos que pueden llamarse Chaplin, Clair, Eisenstein, Bergman, también hay casos en que el factor creador parece operarse con mayor poder desde otras ramas de la producción. Tal el caso de Stanley Kramer que desde su posición de productor decidía el estilo de sus films, pero sin llegar a obras de la trascendencia de los anteriores o el de Paddy Chayefsky, que logra films de fuerza similar con directores distintos. Pero hasta el mismo Zavattini no es el mismo cuando lo filma Blassetti que cuando lo recrea De Sica. Es evidente que la posición más recomendable para aquel que quiere crear dentro del cine es la del director, pero también es cierto que pueden existir directores artesanos y directores creadores, aún cuando dudo que de los primeros quede historia alguna.

(En *Clarín*, 4 de octubre 1959).

MI PADRE

De mi padre aprendí el sentido del tiempo en el relato cinematográfico; la relación con el intérprete dando preeminencia a los valores humanos sobre los técnicos; la importancia de la improvisación en muchos momentos de la realización de un film y la permanente inventiva; el desdén por todo lo solemne, y el fervor permanente por el cine como arte sobre toda otra suerte de intereses.

Nunca pude alcanzar a poseer: su simpatía, su sentido del humor, su inconmovible juventud, su sentido de la intimidad, cálido y envolvente, su poder de dar realidad y verdad a través de pausas y silencios, casi sin un gesto, su rebeldía.

Decir que todo se lo debo: despertar la sensibilidad, gústo por las lecturas, curiosidad por la imagen, ambición de ser, es apenas iniciar el gesto de agradecimiento que toda mi vida terminará por darle.

(En *Leopoldo Torres Ríos*, edición del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, Cinemateca Argentina, 1960).

EL CINE QUE QUIERO HACER

El cine que quiero hacer es un cine donde se sienta reflejado el hombre. No por un simple procedimiento documental de mostrar hombres sino por una suerte de síntesis que haga de muchos hombres, un personaje.

Tengo serias aprehensiones contra el cine pretendidamente social, porque en él, por pretender denunciar hechos generales, se simplifican siempre los personajes.

El creador no parte de soluciones o verdades generales, sino que comienza en el más hondo y particular de los puntos: en la mente, el alma o el corazón del hombre, cuando crea a éste, con todas sus contradicciones, está en el verdadero camino de la creación.

Más tarde, los sociólogos, los críticos o los estadistas consiguen, con esta síntesis del hombre que le entrega el creador, ordenar conceptos o desarrollar programas.

Ay de aquellos creadores que pretenden reformar el mundo con sus obras. La obra no da soluciones sino que plantea interrogantes. Yo me alegraría con poder mostrar a través del cine la imagen de un solo hombre. Raskolnicoff, Macbeth, Sorel, Leopoldo Bloom, Stephen Dedalus, Marcelo, Carlitos . . . cuánto nos han enseñado de los hombres por el solo hecho de ser, logrado por la creación artística.

(1960).

LA TELEVISION

Hay que referirse a la televisión que es y a la que podría ser.

La televisión está emparentada con el cine y creo que no conspira tanto contra éste sino más bien contra la literatura. Acostumbra al público a recibir la información o los datos en forma de imagen.

Ahora, y en nuestro país y en el mundo, el problema principal y existencial de la televisión es que está mucho más controlada por los estados y las empresas comerciales. Estos la convierten en un hecho banal, en una suerte de entretenedor de las multitudes y en este trabajo suple un cierto trabajo menor que le correspondía al cine.

En ese mismo sentido provoca en el cine la gran crisis del espectáculo medio, *standard*. Se salvan las películas de gran calidad artística y las de gran espectáculo. Europa versus Estados Unidos. El cine aborda una serie de temas vedados en la televisión, no por limitaciones de su capacidad expresiva sino por el hecho concreto de que está en manos que no le permiten tocar ningún tema peligroso.

Yo pienso que la televisión es quizá la última de las armas que las capas altas de la sociedad han elegido para adormecer a las masas. De algún modo u otro es el último opio que eligen para que la gente no esté preocupada por el problema del existir, el problema del yo, de la soledad y de la comunicación.

Pero superado este proceso, es decir, superada esta situación en la cual los dueños de las cosas quieren que la gente no piense, la televisión será muy útil (sin necesidad de funcionar ocho horas por día) como difusora de la cultura y como creadora en sí misma.

(En *Tiempo de Cine*, N° 3, octubre 1960).

LA CRITICA

Yo siempre he tenido una fe, que muchos han calificado de ingenua, en los críticos y en la crítica.

Ellos son el nexo de unión entre la obra cinematográfica y el público que la recibe.

Son ellos, pues, los que deben tomar sobre sí esa riesgosa misión de encaminar al buen público hacia el buen cine; la de poner grandes carteles rojos en las puertas de las salas que exhiben material inferior; la de premiar el esfuerzo con difusión y concepto; la de engendrar el ensayo y sedimentar la historia.

Y que la condena pública caiga sobre nosotros, los hombres de cine, si no hacemos el resto.

(1961)

UN FESTIVAL DE VENECIA

Las maletas atraviesan los pasillos y aspirantes a "vedettes" pisan impacientes un cigarrillo mientras las lanchas en el embarcadero se llevan a histriónicos productores que maldicen a un jurado que no premió sus películas. De Sica fuma un cigarrillo con aparente calma mientras sus ojos ocultan alguna tristeza. Parece mirar a lo lejos las deslumbrantes imágenes de "Umberto D".

El Festival ha concluido y todo es vagarosa retirada, como al final de las batallas; en el campo quedan colillas de cigarrillos, conserjes fastidiados, "vedettes" decepcionadas, creadores desmenuzando el porqué de un fracaso.

El Excelsior, hotel central donde se pasea entre risas babélicas todo el Festival, ahora está desierto. Se respira el silencio en largos pasillos que recién se descubren, y a nosotros, que hemos juzgado y hemos sido glorificados y vilipendiados, nos es dado recordar.

Durante catorce días siete personas han discutido en italiano, ruso, inglés y francés, catorce películas. Sus palabras han sido traducidas por tres intérpretes del ruso al italiano, al francés y al inglés; del inglés al francés, al italiano y al ruso; del italiano al ruso, al francés y al inglés, y del francés al ruso, al italiano y al inglés. Fueron designados jurados de Venecia por un comité. Eran: un director ruso, Leo Armsthan, incansable e inteligente; un culto crítico italiano, Giulio Cesare Castello; un creador de dibujos animados, el del famoso grupo UPA, de Mr. Magoo y otros, John Hubley, mezcla de cowboy e intelectual; un calmo, parsimonioso e inteligente escritor italiano, Gian Gaspare Napolitano; un incisivo y encantador crítico francés, Jean Baroncelli; un gran liberal antimussolinista, Antonio Sacchi, y un apasionado director argentino que suscribe.

Estos hombres, durante catorce días, se amaron y se odiaron; se arrojaron denuestos, cumplidos y abrazos, hasta llegar a un veredicto donde triunfó la juventud, coronando a una obra de definitivo talento creador que abre insospechados caminos al arte cinematográfico: "Hace un año en Marienbad" (*L'anne dernier a Marienbad*), de Alain Resnais. Esta obra hermética, bella, fría o apasionada, según quien la sienta, no encontró un camino fácil para arrebatar el León de San Marcos.

Sus adversarios no fueron los demás films, a los que avasalló totalmente, sino algunos espectadores que no la entendieron y entre los que, desgraciadamente, se encontraban algunos jurados. La intransigencia de estos pudo haber significado un Palmarés vergonzoso como el que premió el año pasado a "El paso del Rhin" (*Le passage du Rhin*), de André Cayatte, contra "Rocco y sus hermanos" (*Rocco e i suoi fratelli*), de Luchino Visconti; pero afortunadamente en la última jornada, en la que el jurado fue encerrado lejos del insólito ruido festivalero, después de doce horas ardientes, apasionadas, en las que los intérpretes traducían con máquinas electrónicas y ya casi todos hablábamos al unísono el ruso, el italiano, el francés y el inglés, triunfó la verdad.

Volvimos casi silenciosos, disimulando algún resquemor con el intercambio de tarjetas, en una lancha que nos demoró cuarenta minutos. La noticia del resultado se nos había adelantado media hora por una indiscreción telefónica. Habíamos salido a las ocho de la mañana y volvíamos a las ocho de la noche, barbudos, ocultando los vencedores la sonrisa de satisfacción, disimulando los derrotados su decepción con satisfechas sonrisas.

Nos esperaban abrazos subrepticios, apretones de manos, productores indignados, creadores entristecidos. Contrariamente a las predicciones que auguraban un destino de canales para nuestros cuerpos si no premiábamos determinadas películas, la recepción del fallo fue cordial y a veces entusiasta.

En un escenario lleno de flores, fotógrafos y burócratas, sobre una mesa donde resplandecían el León de Oro de San Marcos, dos medallas y dos copas, escribimos sobre una página el testimonio de nuestra verdad, que se llamaba, por sobre todo, "Hace un año en Marienbad".

Alain Resnais, con imprevisible rostro de joven estudiante, escaló el escenario del Palazzo y tomando en sus manos el ambiguo León sonrió hacia los fotógrafos que lo ametrallaban con una sonrisa que también era una herida que comenzaba a cicatrizar. "Hace un año en Marienbad", denegada su invitación al Festival de Cannes, rechazada por los grandes circuitos de distribución, iniciaba su segunda carrera hacia la celebridad.

(En *Platea*, N° 75, 21 septiembre 1961).

NUEVO CINE Y CINE EN CANNES

Todavía me veo detenido, un dos o tres de mayo de 1957, en una inhóspita esquina de Cannes, barbudo y desconcertado (venía de un viaje de doce horas en auto), sin saber para dónde agarrar, con las maletas dispersas en la calzada, recibiendo la mirada desdeñosa de los porteros de un entonces inaccesible hotel Martínez, tan inaccesible como el Palacio del Festival, las indiferentes "vedetttes" o los demiúrgicos André Bazin y Georges Sadoul, o el "diabolique enfant" Truffaut.

El cine argentino, por aquellos tiempos, pese a nuestra famosa "edad de oro" o a nuestro alardeado prestigio industrial, no era para los europeos más que una basta cocina donde se cocinaban algunos suculentos melodramas burgueses, cuyo cocinero más notorio era un señor Amatori o Amadori, y que sólo una vez había provocado curiosidad a través de "Las aguas bajan turbias", de Hugo del Carril.

Estas lejanías reverdecen por contraste cuando ahora los críticos nos preguntan con auténtica curiosidad sobre cuál será el próximo film de Lautaro Murúa o cómo es "Los inundados", de Fernando Birri, del cual tanto han oído. Este contraste está patente en artículos de *Les Lettres Françaises* donde se habla del movimiento argentino como el del nacimiento de una auténtica nueva ola. En las funciones de la Cinemateca Francesa el nombre de Fernando Ayala ya es habitual, o el homenaje a David José Kohon concita la atención de todo el estudiantado de la Ciudad Universitaria y de la crítica especializada.

El nuevo cine argentino está en Europa, se siente en las rumorosas salas que asisten a las exhibiciones de "La cifra impar", de Manuel Antín, o de "Los jóvenes viejos", de Rodolfo Kuhn, aplaudidas y comentadas de veras, no como

esas falsas noticias de los cables de otrora, que hablaban de aplausos cuando ni siquiera habían existido espectadores.

Este año Cannes tuvo un festival realmente poderoso. La crisis del cine espectáculo se ha hecho sentir en el mundo. Los grandes tiburones escapan de los festivales. Allí están esos "cargosos" de los críticos, capaces de desinflar un "Ben Hur", de William Wyler, para remontar a un Michelángelo Antonioni. Después de todo "Los cañones de Navarone" (J. Lee Thompson), dicen ellos, hace fortunas, riéndose de las opiniones de los especializados. Entonces dejan el campo casi libre. De Estados Unidos viene un valiente film de Otto Preminger, "Avise and Consent", un poco seco cinematográficamente, pero con un valor de denuncia incuestionable (hubo quienes sostuvieron —*L'Express* si mal no recuerdo— que fue el film más valiente del Festival).

De la India, estuvo un hermoso Satyajit Ray, "La diosa", con majestuoso ritmo lento y una permanente y persuasiva belleza que jurado y público tuvieron la torpeza de ignorar. El público de Cannes está compuesto por turistas al paso, vecinos de la localidad y adictos a un film y enemigos de los otros, todo lo cual lo convierte en uno de los menos receptivos y más anodinos del mundo. Silban casi siempre a un Antonioni y aplauden cualquier film demagógico.

"Cleo de 5 a 7" es estilísticamente uno de los mejores films presentados. Indaga en la simultaneidad sonora, frecuenta una imagen incisiva y si bien desatiende factores de causalidad psicológica, prueba que el arte de dirigir no es sólo atributo masculino. Agnès Varda tiene mucho que decir en los azarosos futuros del cinematógrafo.

A todo esto, la delegación argentina ha crecido en número y calidad. Rodolfo Kuhn viene a mostrar "Los jóvenes viejos", que seduce a los críticos ingleses Roud y Robinson, y tienta a distribuidores alemanes y norteamericanos. El productor Leo Kanaf trae "Alias Gardelito", de Lautaro Murúa, para una muestra seleccionada por críticos, especialmente para el Festival. Pese a haber sido exhibida sin subtítulos en francés (lo cual motiva que la delegación

argentina se disperse en la sala y cuente a sus vecinos el argumento) provoca la aprobación de la crítica especializada. El productor Marcelo Simonetti asiste a la presentación del tercer episodio de "Tres veces Ana", de Kohon. Seleccionaban un film por país pero como los dos presentados por Argentina fueron considerados de notable importancia, se resolvió salomónicamente formar un programa argentino con un fragmento del más largo, "Ana", y la visión íntegra de "Alias Gardelito". El primero se exhibe con subtítulos en inglés y confirma lo que ya se esperaba de Kohon.

Es sorprendente como ya se conoce lo que hacemos, y pensamos y somos los responsables del cine argentino actual. Creo que eso se debe a nuestra presencia en los festivales europeos y a la inteligente distribución de invitaciones para el Festival de Mar del Plata. Los argentinos nos dividimos estratégicamente. Ahí está Héctor Grossi informando, incansable, a cronistas extranjeros. Ghirardi, jefe de la delegación, atendiendo con proverbial simpatía a delegados. Néstor Gaffet, Simonetti, el productor Siri Longhi, discutiendo coproducción, ofertando y atendiendo demandas.

A todo esto el Festival no se detiene. Brasil sorprende con un buen film que es aplaudido en sorpresivo delirio por un público que esperaba poco y un jurado que no entiende mucho: "El pagador de promesas" (*O pagador do promesas*), de Anselmo Duarte. Hay quienes sostienen que el film es antirreligioso y quienes sospechan la triquiñuela mística de atacar a algunos sacerdotes para defender la esencia de la religiosidad. Hay quienes intelectualmente lo desdeñan y dicen que es una trampa. Hay quienes lo exaltan sin ser brasileños. Nadie sospecha lo imprevisible, pese a que Duarte, en exaltadas conferencias de prensa, aseguró haberlo hecho a medida para los premios de Cannes.

Robert Bresson nos da una flaca "Juana de Arco", a cientos de kilómetros de Dreyer. Para mí es el borrador de un film, como si alguien resolviera hacer una prueba de

El crimen de Oribe (1950). María Concepción César y Raúl de Lange.





El hijo del crack (1953). Armando Bó.

Días de odio (1954). Elisa Christian Galvé y Duilio Marzio.





La Tigra (1953, estrenada en 1964). Diana Maggi y Duilio Marzio.

Para vestir santos (1955). Tita Merello y Jorge Salcedo.





Graciela (1956). Elsa Daniel y Lautaro Murúa.

El protegido (1956). Rosa Rosen y Guillermo Murray.





La casa del ángel (1957). Yordana Fain y Elsa Daniel.

textos e intérpretes y después se quedara sin dinero para hacer el film, y compaginara esas pruebas agregándole cuatro o cinco pedacitos. Algunos —pocos— críticos la encontraron genial. Deben ser los dietistas del cine. Esos que quieren que se despoje de tantas cosas como para dejarle pura síntesis, sin darse cuenta que el genio sólo sale de la abundancia, la abundancia de un Tolstoi, un Dostoievski, un Joyce. Que la elipsis es importante en la medida que sugiere y a veces sólo es falta de inspiración. O de cosas que contar.

Unas extrañas moscas pueblan mi ojo izquierdo y el oftalmólogo me aconseja descansar la vista. Descansar la vista en un festival es como amputarse un brazo en la arena de los gladiadores. Puedo prescindir de Michael Cacoyannis (pese a que me dicen que su "Electra" es en su barroquismo una de las mejores cosas del Festival) pero no puedo abandonar a Antonioni y "El eclipse", y ahí estoy aplaudiendo en la boca de los que silban. Insultando en inglés, en italiano y en francés a los buenos burgueses que bostezan, suspiran fastidiados y comentan jocosos, incapaces otra vez de asimilar la belleza, sorprendidos en su mala fe de imbéciles. Antonioni, esta vez quizá demasiado calculadamente él mismo, arma un notable clima en la primera mitad del film, reconstruye una bolsa febril con precisión matemática, pinta una media burguesía decaída y banal con insistencia un tanto abrumadora. Y luego entra a un clima apasionado con sutileza no desposeída de pasión, que no promete futuros y gozosos Antonionis. Y termina con unas imágenes abstractas, implacables, bellísimas, que sugieren la separación de los amantes, la nueva incorporación a sus mundos, bolsa uno, frivolidad otro, con un mundo que ya no los habita, donde hay deshielos, muros, aguas que corren, institutrices, plantas, ya para siempre sin ellos.

Antonioni y Luis Buñuel, cuyo "Angel exterminador" es un perfecto círculo de crueldad, talento, asfixia y denuncia, nos han dado lo mejor del Festival de Cannes. Después vendrán premios, ofertas, demandas, juicios, desdenes, sema-

nas. Pero las obras están allí, sobreviviendo a ocasionales estupideces. Más allá de las barrigas y los suspiros. Donde el mundo será paraíso y el paraíso talento, cultura y alimento para los más y no para los menos.

(En *Tiempo de Cine*, N° 10/11, agosto 1962).

EL "NEGRO" FERREYRA

A una distancia más o menos cercana conocí a buena parte de los pioneros de nuestro cine. Tendría doce años o poco más cuando supe de Mario Gallo, un italiano pintoresco, gordo, entonces olvidado por casi todos. También de Julio Alsina, práctico, activo, que no se daba por vencido, y bastante más de Nelo Cosimi, muy vigoroso, vociferante, un buen hombre que perdió el tren cuando el sonido le complicó su noción muy primitiva del cine.

Tengo los más nítidos, emotivos recuerdos de José Agustín Ferreyra, un gran amigo de mi padre y de mi tío Carlos, éste su consecuente iluminador y asistente técnico en películas mudas. No sé bien si esa amistad partía de otro tío mío, Javier Torre, pintor como lo fue inicialmente Ferreyra; se decía, hoy me parece una nebulosa. Lo cierto es que el tío Carlos era el único que tuteaba a Ferreyra entre un grupo de gente que lo seguía incondicionalmente, y lo reconocía bandera de un cine en gestación que obligaba a privaciones, a una pobreza que ahora ni se puede imaginar.

Mi padre lo había seguido, encandilado, en la bohemia de bastante antes del treinta y había escrito con él un tango, correspondiente a una película: "La muchacha del arrabal". Allá por 1922, si no me equivoco. Al tango le puso música el maestro Roberto Firpo y al ser grabado nada menos que por Carlos Gardel dio los pesos que las películas de entonces no daban ni por milagro.

Ferreyra era moreno, creo que mestizo. Era un gran conversador, tenía imaginación, autoridad, simpatía, todo eso que hoy se dice carisma, solía ser inapelable. Pero el tío Carlos no le toleró una vez una mordaz sonrisa de desaprobación a propósito de un trance sentimental y dejó de

hablarse con él largos años. El primer recuerdo de Ferreyra es lejano, parece un cuento. Yo era niño y en mi casa había revuelo, se preparaba la mejor vajilla, se ensayaban los mayores honores porque Ferreyra venía a cenar con María Turgenova, también su estrella, alta, rubia, imponente, regordeta. Se lo recibía como a un prócer.

Mi padre lo llamaba "El Negro Ferreyra" o simplemente "El Negro", igualmente todo el ambiente, el periodismo, los amigos y conocidos dispersos en los bares de la calle Corrientes. Así me acostumbré yo a citarlo desde chico. Pasó el tiempo y la admiración paterna decreció algo. "El Negro" filmaba, vaya a saberse de qué agrado, los primeros éxitos de Libertad Lamarque en vía de estrella. Mi padre comentaba en rueda familiar: "Está haciendo macanas". Se seguían tratando con la antigua cordialidad de copas y cafés, yo testigo adolescente casi siempre mudo, no entusiasmado. Nos solíamos ver, además, una vez por semana, en los obligados estrenos nacionales del cine Monumental. La noticia de su muerte nos sorprendió viajando a Mar del Plata, mi padre, Calki y yo. Nos quedamos mudos, impotentes.

Hoy la figura de José Agustín Ferreyra se me engrandece, me dibuja la dimensión del precursor incansable y visionario junto a la imagen luchadora de Leopoldo Torres Ríos, mi padre, y me borra la impresión circunstancial de un director que conocí en su decadencia.

Creo que es una lección de autenticidad la de este poeta de Buenos Aires. Una lección que el cine argentino debe atender sin petulancia. Está en sus films más modestos, individuales y sinceros, por ejemplo "Mañana es domingo" y "Puente Alsina", y a través de ellos puede tener vigencia el paralelo tantas veces intentado entre Ferreyra y Evaristo Carriego.

(En el homenaje de la Cinemateca Argentina al cumplirse el vigésimo aniversario de la muerte de José A. Ferreyra, Canal 7, 29 de enero 1963).

CASI REQUIEM

Silenciosamente hemos desmontado nuestras máquinas,
desarmado los lentes y enfundado los chasis
y borrado el color de las máscaras;
no demasiado silenciosamente pero si demasiado . . .
No nos han alarmado los huecos repentinos,
no hemos hecho banderas ni estrechado las filas,
no hemos gemido en plazas ni gritado en pasillos
por la muerte del nuevo o del viejo;
¡oh cine que animabas como vientre el futuro!
¿quién degüella tu sonido de metal argentino?
¿quién temió la denuncia? ¿quién besó tu mejilla?

Ni siquiera visibles se hicieron tus verdugos,
apenas avanzados, uno que otro enemigo,
con ostensible gesto de títere grotesco.
Apenas un indicio, un sofocón o nada,
guerra de zancadillas, perdigones de pan o caramelo,
bofetadas perdidas sin orden ni destino.
No vimos los ejércitos perfectos, alineados,
con sus filas simétricas, sus cañones precisos;
disparábamos films esperanzados
y veíamos morir nuestros soldados
de muertes naturales, o pestes naturales,
o tiros naturales, o naturales, naturales, naturales.

Todavía están humeando nuestros campos,
haremos explotar estas granadas que calientan las manos,
ellos están enfrente contando nuestros muertos,
en sus casas de campo,
en sus casas de piedra,
en sus cuentas de banco;

con sus cárceles prestas, con sus cuarteles llenos,
condecorando con latas y con yuyos
a los sobrevivientes.

Nos miramos, lo sé, entre la tierra
y el polvo de esta última trinchera;
ya les vimos la cara,
ya sabemos dónde hiere la bala,
el color del vómito que antecede a la muerte,
el nombre de la peste y el gusto del azufre.
¿Cuántos somos? ¿Qué armas?

Por el nuevo y el viejo, por el noble y el bueno,
sin general, ni cabo, ni soldado, ni rifle,
yo te demando:
¡Fuego!

(En *Tiempo de Cine*, N° 13, marzo 1963).

LA IMAGEN NARRA

Quiero contar una historia donde el silencio, la pausa, el grito, el susurro, se sucedan cadenciosamente; una historia donde las imágenes vayan apresando el hermetismo y morosidad de cada una de las fracciones de espacio que puedan ser expresiones significativas; quiero que esas imágenes posean la diversa y móvil facultad del ojo para aprehender la realidad desde cualquier ángulo, el insólito, el banal, el directo, el distorsionado. No me importa la moraleja que esa historia pueda tener antes de ser vaciada en film, sé que si pudiera lograr esa persistente yuxtaposición de imágenes y sonidos que reconstruirán una realidad, como podría verla el implacable ojo de Dios, el montaje tendría ciertas características de absoluto y estaría por encima de las posibles fluctuaciones de las épocas.

(1963)

LA CENSURA

Al hablar esta noche en nombre de los Cine-Clubes y las Escuelas de Cine, siento una particular responsabilidad puesto que los distintos tipos de censura que afectan a la creación artística, hiriéndola de extremo a extremo, hacen su definitivo impacto precisamente en la juventud.

Un escritor consagrado, un director cinematográfico acreditado, un productor establecido tienen, ante una situación de censura totalitaria tal como la que presenta este decreto, soluciones que aunque dolorosas y a veces humillantes, les permiten soportar el cercenamiento de su obra. Modificarán su temática, serán hipócritas donde antes eran sinceros, disimularán el contenido de su obra con eufemismos que irán desde lo ridículo hasta lo tolerable; emigrarán y tendrán la tristeza de no hablar de su tierra ni de su gente. Pero los jóvenes, ¿qué hacen los jóvenes ante un mundo que los amordaza antes de nacer? ¿Qué hacen los jóvenes con su protesta, con sus verdades amontonadas como piedras en los bolsillos? A la juventud que quiere expresarse un decreto de censura como éste la hiere; la mata antes de nacer. Las razones que quieren justificar la sorpresiva aparición de este decreto son débiles e insostenibles. Nos quieren proteger contra la pornografía, quieren proteger al Estado contra supuestos films de nocivo contenido social. Quiero preguntar ¿qué ha hecho más mal al Estado, a la soberanía nacional, a la estabilidad económica del país: el cine supuestamente nocivo o las salidas de tanques a la calle, las rencillas de ministerio y los negociados inescrupulosos?

Quiero preguntar si alguien recuerda algún film que empareje la inmoralidad a la que son arrojados por las

condiciones precarias de su existencia tantos sectores de nuestra ciudadanía que viven amontonados en un cuarto.

Quiero saber si el cine ha engendrado tantos delincuentes como la desocupación, el hambre, la miseria.

Siento que la aparición de decretos como éste esconden dos razones. Una es de la de cargar responsabilidades por la mala conducción social y económica de un país a sectores que nada tienen que ver con la realidad de esos hechos. No deja de ser sintomático que los problemas de censura se agudicen en países aquejados por grandes sismos económico-sociales. Justamente los momentos en que los factores de poder necesitan silenciar la opinión pública. Justamente los momentos más apropiados para decretos impopulares, minoritarios y totalitarios.

La otra razón esconde resentimientos, histerias, pacaterías. Son siempre los mismos. Los que prefieren la oscuridad, la ignorancia, los que quemaron los libros de Thomas Mann, los que condenaron a muerte al hombre que dijo que la sangre circulaba, los que por no saber usar la lapicera o el pincel glorifican el fuego y la tijera.

Italia vivió veinte años amordazada por una censura que predicó el teléfono blanco; detrás de ella se mordían los codos en silencio hombres como Fellini, Visconti, Antonioni, Moravia, Pratolini. La censura de Stalin condenó al silencio las obras de Eisenstein.

La censura ejercida por organismos *ad-hoc*, al margen de la justicia, pocas veces condenaron la pornografía, su resentimiento es contra la obra artística, la que quiere hablar del hombre, la que se rebela, la que cuenta cosas de verdad.

Jóvenes universitarios españoles no sabían hace dos años cómo eran las obras de Bergman, de Fellini, de Antonioni; jamás habían sido proyectadas en los cines de su país, amordazados por censuras como la que determina este tristísimo decreto. Los he visto recorriendo cientos de kilómetros en microómnibus para atravesar la frontera española y ver un film de Fellini en una pequeña ciudad francesa. Tal como los viajes que en 1951 hacíamos los argentinos al

Uruguay para ver películas que aquí estaban prohibidas. Y esas películas no eran pornográficas: eran "El gran dictador", de Chaplin; "Los olvidados", de Buñuel; "Decepción", de Rossen.

La vigencia de un decreto como éste ensombrece el porvenir cultural del país. Es pues en nombre de la juventud que quiere hacer del cine un testimonio y de aquellos que en el cine encuentran un vehículo de incentivación espiritual e intelectual, los que amaron a un Chaplin, a un Eisenstein, a un Bergman, a un Fellini, a un Antonioni, que el cine puede ser un colaborador del país en el camino de su reconocimiento y de su madurez que pido la inmediata derogación de este decreto.

(En un acto de las fuerzas vivas del cine contra el Decreto-Ley 8205/63, en el teatro Presidente Alvear, reproducidas en *Cine 64*, 15 de febrero 1964).

EL TIEMPO Y EL METRAJE

Es improbable que de la larga tira de films que cruza nuestra memoria, consigamos rescatar algo más que minutos. Estos minutos escapan de las convencionales fórmulas referentes a metrajes prefijados por los patrones del negocio cinematográfico.

Es cierto que nuestra conciencia no respeta medidas, buscamos ese fragmento de imagen y sonido, como adictos a una droga milagrosa, y nos servimos de todo medio de información publicitaria: oráculos o evangelios de un credo con frecuencia traicionado. Pero el cine también tiene su expresión más pura. En trabajos apenas más que anónimos, alquimian sus razones y sus sueños y generan ritmo y belleza, cineastas que no frecuentan el espaldarazo del aviso comercial. Sus films rara vez se pagan o se venden. Su comercialización es árida como la de los sonetos y su destino es incierto como el de los profetas.

Aquí y allá, instituciones, o grupos, o personas, se apartan del tráfago y arrojan su mirada curiosa como quien tira redes a un vastísimo océano. Saben recoger piezas memorables, saben rescatar para la memoria humana fragmentos de irreversible belleza.

Alguna vez interrogaremos al hombre y nos dirá que su emoción no se cultiva en recipientes monótonamente mensurados. Y alguna vez los cineastas nos dirán que quieren conquistar su definitiva libertad cantando en las bobinas que dicte su conciencia.

(En *Cine Corto Argentino 1958/1964*, catálogo de la muestra del Instituto Di Tella, diciembre 1964).

LO QUE TODAVIA ES POSIBLE SALVAR

Es evidente que el cine argentino está en crisis. Y esto me preocupa. Me preocupa por la posibilidad de que las futuras generaciones argentinas puedan expresarse mediante el cinematógrafo. Pues hay una estructura, una esperanza, que se ha ido debilitando, resquebrajando, y que todavía es posible salvar.

Yo me siento con la obligación —creo que todos debemos sentir esta obligación— de tratar de salvarlo, mientras sea posible hacerlo. Por eso, aunque resulte tedioso, exasperante o repetido seguir diciendo cosas más o menos parecidas, pienso que finalmente esto puede ser de alguna utilidad. Decir todos los días una misma cosa inútilmente, puede por último constituir un hecho positivo. Ayer nomás me preguntaban si yo, en una o dos frases, podía sintetizar qué se debía hacer para mejorar las decaídas posibilidades de expresión dentro del cine argentino. Y, lógicamente, no podía contestar con una o dos frases. Pero tengo la sensación de que el remedio existe, de que la terapéutica inicial no para hacer un buen cine argentino, porque esto dependerá después de inspiraciones, de personalidades, de sensibilidades, de imaginaciones, pero si la terapéutica para darle a esas inspiraciones o imaginaciones la posibilidad de que puedan desarrollarse. Esta terapéutica es bien concreta, bien visible, y tenemos la obligación de enunciarla y denunciarla permanentemente.

En 1957 se sancionó una ley cinematográfica que esbozaba y en muchos casos establecía con precisión los elementos que hubieran podido crear una situación cinematográfica de real privilegio en nuestro país. Esa ley se dio por circunstancias fortuitas o no (poco importan los antecedentes) pero lo positivo es que en un momento dado contamos

con una ley que tenía en sí las posibilidades para desarrollar un vastísmo movimiento cinematográfico. Y esas posibilidades se fueron truncando una a una, y no por cuestiones demasiado sutiles, por imponderables, sino por hechos muy concretos, muy señalables, muy denunciables, y que tenemos la obligación de puntualizar para decirlos a quien sea, a quien se ocupe hoy o mañana de una nueva reglamentación legal o de nuevos institutos nacionales de cinematografía.

Un cine, para comenzar a desarrollarse, necesita tener un cuerpo artesanal e industrial que el nuestro en un principio tuvo y aún tiene. Necesita capacitar teórica y artesanalmente a las nuevas generaciones, lo que nuestro cine nunca ha hecho aunque la ley daba la posibilidad de que se hiciera. La ley cinematográfica proporcionaba fondos a un Instituto Nacional de Cinematografía para la creación de un Centro Experimental Cinematográfico. De este centro debían salir nuevas generaciones de jóvenes sabiendo manejar cámaras, moviolas, intérpretes, película virgen, temas; jóvenes que de este modo iban a poder hablar con los hombres que ya estaban en el quehacer cinematográfico; iban a poder tomar contacto con profesores y realizadores de otros países; iban a poder estar capacitados en dos, tres o cuatro años para iniciar la carrera cinematográfica con todo el conocimiento que, inevitablemente, es necesario tener para desarrollarla.

Esto no se hizo; no se hizo por inoperancia, por timidez, por falta de inteligencia, por falta de imaginación, por intereses creados. Todas. Todas estas circunstancias son exactas, reales y aplicables a todos los casos; con diferentes matices, pero son aplicables permanentemente a quienes dirigieron el Instituto Nacional de Cinematografía pensando que éste era un factor secundario. Es decir, que la creación y la preparación de nuevas generaciones para desarrollar, fortificar y darle vitalidad a nuestra cinematografía era un hecho secundario. La gente que estaba al frente del Instituto pensó que primero había que dar premios, o recupera-

ción industrial, dinero en fin, a los industriales del cine, y dejar aquello para una cuarta o quinta instancia. ¡Grave equivocación! Porque cuando llegó el momento de las nuevas generaciones, éstas llegaron con inspiración, con grandes posibilidades, pero tuvieron que depender de la gente de la industria, que tenía el oficio. Es decir, no llegaron capacitados, con una noción total de lo que es la manufactura, la industria y el arte cinematográficos. Llegaron con su sola inspiración, con su vocación y con su gran deseo, pero llegaron un tanto rengos. Tuvieron que depender de técnicos que sabían más que ellos en algunos casos, de jefes de producción que podían embaucarlos; tuvieron que cometer errores fatales en la distribución de los films, porque no tenían esa capacidad que les podía haber proporcionado un Centro Experimental Cinematográfico.

La ley del cine preveía el adecuado fomento al cortometraje. Esto se empezó a hacer recién hace dos o tres años, un poco precariamente y a los tumbos. Y, sin embargo, ya vemos que en el momento en que se empezó a fomentar ese cortometraje, dándole la posibilidad de enjugar los costos, apareció una serie —y sigue existiendo— bastante vasta de personas que hace sus películas, que tiene logros, que hace cosas interesantes, pese a la situación precaria que vive la industria cinematográfica en general.

La ley habla de difusión del cine argentino en el exterior. Y por difusión se entendió realizar una semana en Venezuela y otras en Madrid, Paraguay y algún otro lugar, y en mandar delegaciones a todos los festivales. Esto es uno de los aspectos que significa la difusión; el otro hubiera sido un estudio de mercados; hubiera sido saber si realmente estábamos posibilitados para realizar cuarenta o cincuenta películas anuales; si había un mercado para esas películas; si las podíamos estrenar en Latinoamérica; si había alguna posibilidad de exhibición en Europa, en los Estados Unidos, en Oriente; si podíamos exportar películas; si podíamos intercambiar nuestras películas por otras. Pero no se hizo nada de esto. Se daban créditos a las películas, luego

éstas no podían enjugar sus costos y quedaban deudas con el Instituto; los nuevos directores hacían una o dos películas, y como no podían amortizar los créditos se frustraban sus carreras.

Ninguna industria cinematográfica ha podido armar sus cuadros económicos sólo con lo que producen las películas en el país de origen. Todas las industrias nacionales se han fortalecido a través de los contactos con otros mercados. Entonces, el Instituto debiera haber asegurado la presencia de nuestras películas en otros mercados, de cualquier modo que fuere; por la vía del intercambio, de limitar la importación de películas extranjeras en la medida que no se intercambiaran con nuestros films; de publicitarlas con material en el exterior. Cualquier recurso hubiera sido bueno para evitar la desastrosa situación actual, en que la industria cinematográfica argentina debe doscientos cincuenta millones de pesos al Instituto.

En fin, todas esas circunstancias fueron estructurando nuestra crisis. Además, hubo una suerte de plusvalía en los costos, que no tenían relación con la situación del mercado nuestro. Voy a dar el ejemplo de tres películas a las cuales estuve vinculado. La filmación de "La caída" cuesta en 1958 dos millones y medio de pesos; obtiene el cuarto premio del Instituto, que significa el setenta y cinco por ciento del costo, con lo cual puede fácilmente recuperar en el país la inversión y dar ganancias. Dos años más tarde "Fin de fiesta" ya cuesta seis millones de pesos; obtiene también el cuarto premio del Instituto, que sólo significa un cincuenta por ciento de sus costo, con lo cual la explotación en el país logra cubrir nada más que ese costo. Y otros dos años más tarde "La terraza" cuesta cerca de nueve millones de pesos y con su tercer puesto en los premios del Instituto apenas está en el cincuenta por ciento, por lo cual también apenas puede cubrir su costo en el país. Es decir que los costos aumentan de un modo casi artificial, especialmente en proporción con el mercado nuestro, que no los compensa. Y nosotros, los directores, nos

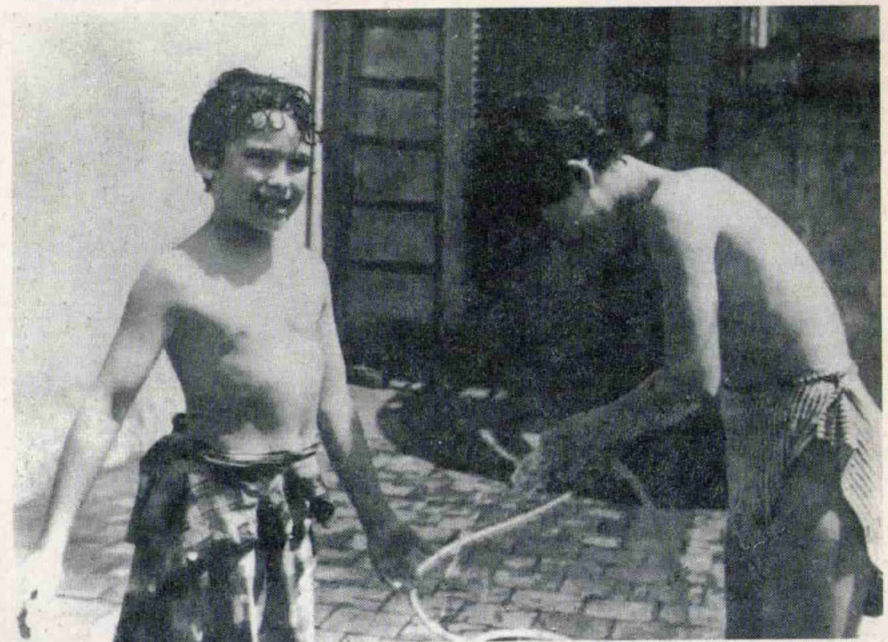
mantenemos en cierto modo ajenos al problema de costos, es decir no hacemos la revolución artesanal dentro de la industria, sino que seguimos manufacturando como si estuviéramos haciendo un cine realmente popular —cuando en verdad hacemos un cine expresión—; nos manejamos con los mismos costos con que se mueve el cine manifiestamente espectáculo, y en consecuencia aceleramos el proceso de crisis de un cine, hasta llegar al momento actual, en que difícilmente puede filmarse en Buenos Aires. ¿Las soluciones? Por un lado, la creación de un riguroso Centro Experimental Cinematográfico y de un Instituto Nacional de Cinematografía que asegure no para un año ni para dos sino para siempre una suerte de centro de estudios, de investigación, técnico, financiero, teórico, que se aplique a estudiar integralmente el fenómeno cinematográfico.

Mientras tanto, las soluciones que encontramos los directores que estamos dentro del quehacer cinematográfico son soluciones precarias. Es decir, hacemos films muy económicos o firmamos un contrato con distribuidoras extranjeras que nos adelantan el capital para que podamos filmar, que es mi caso reciente con "El ojo que espía". Pero repito que son soluciones precarias, pues dependen del éxito momentáneo, de la curiosidad que pueda despertar una obra en el exterior, y de ninguna manera asegura una vitalidad permanente y fluida al hecho cinematográfico dentro de un país. Es una circunstancia accidental, como en el caso de Suecia, donde durante muchos años Ingmar Bergman y casi nadie más dirigen películas. Es decir, él las realiza porque se venden a los Estados Unidos —con este país cubren los costos— y se distribuyen bien en Europa y en Sudamérica. Esto permite que Bergman pueda filmar en Suecia, lo cual es muy importante para Suecia, pero las nuevas generaciones de cineastas suecos de ningún modo pueden llegar a pisar estudios ni a desarrollar su vocación, porque la industria sueca existe solamente en función del interés que despierta Bergman en el exterior.

Mi experiencia personal con "El ojo que espía" es

El secuestrador (1958). María Vaner y Beto Gianola.





La caída (1959). Oscar Orlegui y Carlos López Monet.

Fin de fiesta (1960). Graciela Borges y Leonardo Favio.





Un guapo del 900 (1960). Arturo García Buhr y Alfredo Alcón.

La mano en la trampa (1961). María Rosa Gallo.





Piel de verano (1961). Graciela Borges y Franca Boni.

L. T. N. durante la filmación de *El santo de la espada.*





L. T. N. en 1973.

interesante pero peligrosa. En primer lugar, el film no fue planeado para ser coproducción, lo cual me parece importante. Es decir, cuando las películas empiezan siendo coproducciones y después se orquestan, evidentemente ya llevan la hibridez dentro de sí; esto es, quieren atender a dos mercados, a dos públicos y eso las hibridiza. Pues casi todas las coproducciones importantes en la historia del cine han comenzado por ser una película, un deseo de expresar algo, de contar una historia, y en ese caso el fenómeno coproducción ha sido simplemente un fenómeno financiación. Es decir, si Antonioni prepara "La noche" y después la hace con una actriz francesa y con un distribuidor norteamericano, que adelanta el dinero, la actriz francesa y el capital norteamericano de ninguna manera intervienen para invalidar secuencias, para modificar escenas o el estilo del film. Vienen a colaborar con Antonioni, que es quien expresa esa historia. Lo mismo ocurre en el caso de "El gatopardo", aunque aquí ya apreciamos algunos peligros. Visconti hace el film en italiano, con el ritmo y la hilación que él estima necesarios; lo trabaja y orquesta durante el tiempo que quiere, porque tiene capitales norteamericanos que le permiten hacerlo. Pero después debe pagar tributo a eso, cuando el negativo va a los Estados Unidos, donde él no controla el doblaje y le cortan el film de acuerdo con la comodidad de los canales de distribuición. Así la película sólo se presentó entera en Italia y en Francia; en el resto del mundo se la vio mutilada, adulterada, por un mal doblaje, con copias en un color que no era el que Visconti quería; éstos, en fin, son los peligros de la distribución. Pero tenemos una obra de Visconti tal cual él la quiso hacer; en la distribución mundial no, pero en Italia sí. Estos son los riesgos que corren los directores cuando entran en este fenómeno de la coproducción. Pero el riesgo más grande se corre cuando la tentación de la coproducción viene antes de la idea; cuando se empieza a pensar en función de coproducción, a hibridizar de antemano los temas. Y esto es un riesgo permanente. De pronto un director advierte que en su país ya no puede

manufacturar su obra, porque no existen los medios económicos, y descubre que por intermedio de la coproducción vienen las soluciones económicas que necesita. ¿Y quién nos dice que en una segunda instancia la idea de la coproducción no empiece a hibridizar su obra en el momento de la gestación?

La evolución de la coproducción —evidente y concreta, con ella vive el cine europeo en este momento— es muy peligrosa, porque lleva en sí el germen nocivo de la adulteración del espíritu de los países. Por más que aisladamente algunos directores consigan salvarla —los casos Antonioni, Fellini, Visconti, el caso mío en "El ojo que espía" que no sé si podré repetir— eso es accidental. Lo cierto es que la coproducción lleva en sí un germen nocivo. Por ello, la solución tiene que ser una solución nacional. Deben dársela los mismos países que han conseguido armar una planta artesanal, que han dado el primer paso. Tienen que aprovechar su savia nacional para desarrollarse con los elementos con que cuentan, sin la intromisión del capital o de los elementos foráneos, siempre peligrosos.

El caso de "El ojo que espía" —repito— fue para mí una experiencia importante. Especialmente porque he tenido ocasión de experimentar mucho con el doblaje. Yo era enemigo del doblaje, y en muchos momentos lo soy todavía. Pero hay una realidad, que es ésta: nuestras películas se exhiben en nuestro país tal cual las pensamos, las gestamos y las desarrollamos nosotros. Es decir, controlamos el libreto, la filmación, el tiraje de las copias, el doblaje, la regrabación. Pero, ¿qué sabemos de nuestras películas apenas salen del país, cuando se pasan en Alemania, en Francia o en Italia donde todo el material es doblado, o en España donde todo el material se dobla y se corta y se adultera? ¿Cómo controlamos eso? Hacemos una obra que en nuestro país es tal cual la hemos gestado, pero apenas le perdemos la pisada ya la llenan de voces y de tonos que no son los originales, incluso agregan sonidos ajenos a nuestra concepción. Entonces, pienso —y he tenido ocasión de

corroborarlo en este tiempo— que al fenómeno doblaje debemos investigarlo y controlarlo, porque de algún modo es el único que asegura una vasta distribución para nuestras películas, porque los públicos italianos, alemanes, españoles o franceses no acuden en masa a ver películas si no están habladas en sus propios idiomas. Las películas subtituladas son vistas por una ínfima minoría de cada uno de esos países. En Italia sólo se pasan en cineclubes. Sólo en los dos o tres últimos años, en Inglaterra y en los Estados Unidos, los llamados cines de arte, muy pequeños, pasan films con subtítulos. Pero las grandes salas y los grandes circuitos del interior sólo exhiben películas habladas en inglés. El doblaje, que aparentemente resulta una cosa espuria, en una segunda instancia puede también obedecer a la misma razón creativa original. Tal es el caso de "El ojo que espía". Durante su filmación se habló en distintos idiomas —como en "La noche" o en "La dolce vita" cuando el rodaje en Italia— pero en todos los casos era el mismo director quien lograba su primera banda. En realidad todas las películas son dobladas. Cuando filmamos exteriores los intérpretes hablan pero hay ruido de generadores, de tráfico que interfiere en el diálogo, y por tanto debemos doblarlos, post-sincronizarlos, en la sala de doblaje.

Claro, es distinto el caso cuando un actor ha hablado originariamente en inglés o italiano, y después en la sala de doblaje la voz que dobla en francés o en castellano. Pero, ¿en qué medida es distinto y en qué medida no tenemos un prejuicio contra eso? Porque, la crítica es más rigurosa cuando sabemos que la película ha sido doblada, pero cuando la recibimos ignorándolo sólo juzgamos que la interpretación sea buena, y no nos importa si es hecha por una persona o por dos. Estamos juzgando la obra tal cual la estamos recibiendo; sin el antecedente anecdótico de que ha sido doblada, sino por nuestra misma relación con la película, al enfrentarla.

En la actualidad, en Italia y en Francia los sistemas de doblaje son tan perfectos (mediante el estudio silábico de la

elocución, los acoplamientos de bandas a la imagen para facilitar el sincronismo perfecto) que ya muy pocos son los directores que se preocupan en el momento de la filmación por la elocución, por los tonos o los ruidos fortuitos. Todos saben que el momento en que se debe tener cuidado es el doblaje, y que durante la filmación deben ocuparse de la imagen, del movimiento, de la composición, de la orquestación rítmica del film. Yo tengo la seguridad de que en el futuro va a estar perfectamente dividido el proceso de la captación de la imagen y el de la captación del sonido. Siempre he pensado que el sonido no ha sido perfectamente estudiado todavía y que sólo estamos en las primeras experiencias de ese tipo. Hasta hace muy pocos años se cubrían las partes silenciosas de un film con música de fondo y se tomaban ruidos de archivo, pero, paulatinamente, el director contemporáneo se va preocupando por la sonorización de su película con la misma intensidad que aplica a la captación de las imágenes. Por ejemplo, nosotros tenemos un encuadre en el cual prevemos con mucha precisión cómo van a ser esos enfoques, cuáles van a ser las tomas. Pero llega el momento en que terminamos la filmación y poco nos preocupamos de captar los sonidos uno a uno, de salir con un aparato grabador de sonido a buscar los sonidos en la naturaleza, tal como hemos buscado las imágenes. Como dije antes, esto se va superando, y yo, personalmente, una de las grandes diferencias que noto entre una película de ahora y una de hace veinte años, radica en el tratamiento musical. Las de antes estaban cubiertas por una música de fondo que ahora no podemos soportar. La música de fondo está desapareciendo y el director va utilizando sonidos funcionales, o incorporando elementos que él mismo imagina o capta y graba de la realidad. Y así como capta y graba esos sonidos, ruidos o notas sonoras, con toda precisión, uno a uno, y a posteriori de la filmación, así también controla y dirige las voces de los intérpretes con más precisión y más sentido a posteriori de la filmación que durante ella. Creo que de este modo el cine se aleja un poco más del teatro.

Cuando poníamos la escena en el set y tomábamos imagen y diálogo juntos estábamos haciendo un tipo de puesta teatral. En la medida en que en el set ponemos solamente la imagen y en la sala de doblaje la voz, el control del director es mayor. Así, nos estamos alejando de la puesta teatral y entramos cada vez más en la puesta en escena definitivamente cinematográfica.

(Charla en el Cine Club Núcleo, reproducida en *Tiempo de Cine*, Nros. 18/19, marzo 1965).

UNO QUIERE HACER TODO

Comencé a trabajar en el set al lado de mi padre (Leopoldo Torres Ríos) alrededor de los quince años. Cumplí allí una experiencia diversa, desde ayudante de dirección hasta asistente de compaginación. Trabajé así en una larga serie de películas. Luego me desempeñé en la composición del cuadro. Esta tarea me interesó un poco más que la de ayudante de dirección, que aunque me ayudó bastante la encontraba un tanto administrativa. Ocupándome específicamente de la composición la cámara quedaba a mi cargo. Yo decidía si convenía colocarla más adelante o más atrás, más arriba o más abajo, si era oportuno cambiar el lente, etcétera. Era un trabajo de especialización cumplido al lado del director. Mi padre me lo confió porque me notó buen gusto y porque deseaba apuntalar mi espíritu creativo. Delegó esa función en mí y la cumplí durante largo tiempo. y luego la he seguido haciendo porque aún hoy la considero específica del director.

Lógicamente a medida que esta tarea se intensifica uno no se conforma con armar el cuadro, quiere también mover los personajes, ya que es inútil componer el cuadro si el movimiento de los personajes no está en función de dicha composición. Luego uno quiere decidir el corte, porque también la composición depende del corte. Y después se quiere opinar sobre la creación de los decorados. Y luego se desea intervenir en la creación de la banda sonora. Y finalmente se quiere volver sobre el libro, porque también es inútil componer el cuadro y mover los personajes si las situaciones no han sido planeadas en base a una futura composición. Y llegamos, en definitiva, a que uno quiere hacerlo todo.

Claro que hay que distinguir dos tipos de cine: el que se hace como espectáculo y el que proviene de una concepción personal en el sentido del arte. En el cine-espectáculo

influyen determinadas circunstancias y/o personas: un productor, un exhibidor, un consorcio, actores, modas, rachas, etcétera. Es un cine con un destinatario prefijado de antemano (el público) y allí el director se limita a filmar tratando solamente de ordenar los diferentes elementos puestos a su cuidado y dejando a veces otras tareas (compaginación, sonido) en manos ajenas. El otro tipo de cine, el de creación personal, exige la participación vital y total del director. Este interviene en todas las etapas del proceso, desde el libro, para lo cual debe ser también escritor, hasta la filmación, donde debe conocer la técnica y saber dirigir actores, hasta la compaginación, que le exige sentido del montaje y del ritmo, visual y sonoro. De todas esas etapas la que a mí me ha interesado más es la de escritor. Siempre he paralelado mi actividad de director con la de escritor y lo considero fundamental para mi formación.

La compaginación es también fundamental. El corte no se decide en el set sino en la cabina de montaje. Si el director deja esa tarea al compaginador ya no está decidiendo el ritmo de su película. Además la moviola depara muchas sorpresas y puede llegar a revelar la conveniencia de alterar el orden establecido en el guión, o en el set. Esa posibilidad no se la puede dejar librada al compaginador, aunque ese compaginador, además de artesano, sea creador. El director debe estar presente y decidir en las tres etapas básicas de la creación: el libreto, la filmación y el montaje.

Los problemas más difíciles de resolver en el cine son los de comunicación. El cine es un arte de colaboración y necesita que a veces un grupo muy disímil de personas, cumpliendo artesanías muy diversas, logren conectarse entre sí, entenderse, comprenderse, para el logro de una obra única. Alcanzar esa conexión de ese grupo humano es una tarea muy sutil, muy compleja. En general, la relación con los actores me ha resultado muchas veces más difícil que con los técnicos. Cuando veo mis primeras películas advierto que mi relación con los actores era un poco tímida y un poco fallida. Eso ha ido evolucionando a medida que he

trabajado. Hoy no creo en los ensayos previos, sobretodo en el tipo de cine que yo hago. Pienso que el actor llega demasiado sabido al set. Me gusta mucho más el hallazgo casi inmediato anterior al momento de la toma. No me gusta tampoco marcar excesivamente al actor para que llegue por mimesis a la interpretación, sino a través de una relación un poco exaltada entre lo que él aporta al personaje y lo que yo pretendo de él.

Antes de iniciarme en el cine no cumplí ningún aprendizaje teórico o técnico. Tenía simplemente curiosidad, una gran curiosidad general por todo el mundo de la cultura, por el mundo del cine y por todo lo que a él está vinculado: filosofía, literatura, pintura, música. Todo lo hice de un modo personal y muy improvisado. Creo que me fue útil ver películas de un modo más o menos metódico, seguir la obra de los grandes directores. En el nacimiento de la vocación cinematográfica todo eso me parece muy importante. A los diez y ocho años yo tenía un oficio, un oficio sin inspiración, porque en ese momento me atraía más el hecho literario. De pronto empecé a ver las viejas películas de Murnau, las películas alemanas de la década del veinte, empecé a comprender la razón de ese trabajo, de ese esfuerzo creador, y sentí nacer una vocación que hasta ese momento estaba un poco dormida. Yo creo que, contrariamente a lo que piensan algunos, ver películas es importante. Y no hay que temerle a las posibles influencias. Se ha creído ver en mi obra influencias del expresionismo. Es posible que las haya habido en "El muro", en el barroquismo de "El secuestrador", en algunas escenas de "Graciela". Pero pienso que una utilización de cámaras deriva de una concepción o de un modo de vida. Yo pienso, por ejemplo, que mi gran miopía influyó sobre la ubicación y disposición de las cámaras. La miopía engendra un mundo deformante, obsesionante, diría un mundo expresionista, y pienso que eso influyó sobre buena parte de mi carrera.

(En *El Martín Fierro de Torre Nilsson*, Ediciones de Cine, Carpeta N° 3, 1968).

LA INDUSTRIA DEL CINE

El cine argentino, como calculo que todos ustedes saben, tiene antigua data, pero podríamos dividirlo en dos etapas. Una podría ser la llamada pastoril, que va de "El fusilamiento de Dorrego", de Mario Gallo, en 1910, hasta "Muñequitas porteñas", de José A. Ferreyra, en 1931, ésta la primera película sonora que se hace en el país con el sistema Vitaphone de discos sincronizados.

Durante la época del mudo el cine argentino vegetó, vegetó porque no existía la circunstancia que lo iba a hacer necesario para grandes cantidades de público. Es decir, una película alemana o norteamericana tenía imagen y esa imagen le daba una internacionalidad dentro de la cual la película argentina, de precarios medios, no podía destacarse. Pero llega la magia del sonoro, llega el cine sonoro y parlante, y las compañías extranjeras se ven en graves dificultades por la proliferación de mercados a los cuales les costaba llegar y no sabían muy bien cómo hacerlo. Tanto es así que el cine norteamericano, en su primera etapa sonora, hace películas en inglés pero también en español. Lleva actores argentinos a filmar a los Estados Unidos, como Faust Rocha, compra libros de Hugo Wast, de Blasco Ibáñez y los filma en español para tratar de conservar sus mercados hispanos.

Pero es en ese momento cuando esa cosa pastoril del cine argentino se convierte en algo industrial a través de películas de tono muy menor pero que impactan al público porque demostraban su modo de ser por medio del idioma, aparecían las trucadas callejeras, las bromas radiales, una cantidad de motivos que identificaban al público del país y que también llegaron a identificar a todo el mundo hispano parlante.

El cine argentino existe prácticamente desde "Tango", de Luis Moglia Barth, en 1933. Podríamos decir que es el primer mojón industrial grande, puesto que consolida a una empresa, Argentina Sono Film, que todavía hoy es la productora cuantitativamente más importante, y la posibilita a movilizar un plan de seis o siete películas por año. De este sistema de serie de películas surgirán los estudios cinematográficos, que llegan hasta ocho en un momento dado. Producían casi masificadamente hasta generar unas cincuenta películas anuales. Esas películas, como dije, no solamente encontraban un destino entre la gente que podía tener dificultades para leer los títulos de los films extranjeros entre el gran público argentino sino que también tenían una raigambre muy grande en América Latina. Tanto es así que si viajamos todavía por Colombia, Puerto Rico o distintos países de América Central, nos hablan de Pepe Arias, las mellizas Legrand o Enrique Serrano. Engendramos una suerte de ídolos, de mitos, tuvimos nuestro *star-system* y tuvimos una industria. Esa industria generó, además de los estudios o talleres de producción, laboratorios que no existían en América Latina. Los Laboratorios Alex fueron poderosos aún en relación con los laboratorios norteamericanos, porque mientras Hollywood practicó el sistema del laboratorio por estudio acá se concentró virtualmente en un gran laboratorio el trabajo de todos o casi todos los estudios. Se concentraban las revelaciones y tirajes de copias. En un momento dado, el cine argentino absorbía a una cantidad de obreros, técnicos, artesanos y artistas que realmente era muy grande: siete u ocho mil personas.

Al margen del fenómeno industrial, empezó a aparecer también un sustrato de tipo cultural. Hombres como Mario Soffici, Elías Alippi, Leopoldo Torres Ríos, Luis Saslavsky comenzaron a aportar una visión del hombre, una visión del destino argentino, una visión de nuestra clase media, de nuestras clases populares, visiones de tierra adentro. Y es muy sintomático y hace mucho a este ciclo de cine y literatura de la Universidad Nacional de Cuyo, que gran

parte de las películas más importantes de aquella época tenían un origen literario, tales los casos de "Viento norte" en Lucio Mansilla, de "Prisioneros de la tierra" en Horacio Quiroga, de "La guerra gaucha" en Leopoldo Lugones y de tantas otras películas que tuvieron notoriedad, destino y éxito en su tiempo.

Llegó un momento en que costó mantener la competencia con las grandes industrias europeas y norteamericanas. Nuestro cine encontró su apogeo industrial durante la segunda guerra mundial. Entre 1939 y 1945 casi desaparecen de nuestras pantallas las películas inglesas, las películas francesas, no viene el cine alemán. Nuestras pantallas se abastecen con el cine norteamericano, que llega a hartar al público con los mensajes de guerra o contra los nazis. Las películas argentinas se constituyen en un solaz, en un entretenimiento. En ese apogeo cesa la guerra e irrumpe el aluvión de películas extranjeras. Los productores provocan entonces en 1946 una ley de protección cinematográfica que determina —como tienen los países europeos— una cuota de obligatoriedad de exhibición de películas argentinas y un fomento industrial.

El cine se entregó de ese modo, peligrosamente, a los avatares del estado. Es decir, empezamos a ser tutelados por el estado, empezamos a no poder mostrar determinados ambientes porque eran muy pobres o eran deprimentes. Todos los argentinos teníamos que vivir en casas con teléfono blanco, muy lujosas, no podía haber argentinos tristes o abatidos. Realmente nuestro cine comenzó a perder su fisonomía propia. Fue la época de los grandes rulos de Zully Moreno, de la importación de grandes temas porque los productores gastaban mucho en decorados y luego el capital les era devuelto por fomento industrial. Vino una hibridización a partir de 1946, unida a una serie de dificultades, entre otras los grandes problemas que el Banco Central creaba para la salida del material cinematográfico. El no cumplimiento con los mercados exteriores y también un poco la impopularidad que tuvo el país en América Latina

en la época de Perón, hicieron que nuestras películas fueran postergadas y preferidas las norteamericanas. Apareció, además, el cine mexicano, con una agresiva política de copamiento de los que habían sido mercados naturales del cine argentino. El gobierno mexicano otorgó grandes créditos al capital privado y se formó una empresa mixta de distribución masificada, que compró salas, firmó contratos globales con toda América Latina. Nuestro cine fue casi totalmente desalojado. De Chile a los Estados Unidos, en los mercados de habla española, las películas argentinas desaparecieron; aún las que podían llegar encontraban el inconveniente de no disponer de salas, en virtud de los contratos de la distribuidora mexicana. Esa situación sigue viva todavía e incluso algunas películas argentinas debieron acceder al mercado latinoamericano a través de la organización azteca. Ahora, con algunas películas, estamos rompiendo esa férrea estructura que significó gran parte del ahogo y de la extinción de la industria cinematográfica argentina.

Mientras que en 1943 unas diez empresas distintas producían películas, escasos años después el panorama era sumamente distinto. Desaparecería S.I.D.E., quebrarían Lumiton y Emelco, trastabillaría San Miguel. Artistas Argentinos Asociados, que descollara con "La guerra gaucha", fue absorbido por un consorcio de exhibidores. La única empresa que quedaría produciendo regularmente es Argentina Sono Film, rodeada de productores aislados. Esto se mantiene y nuestro cine pasa por situaciones críticas de año en año. Son crisis permanentes. Nuestros actores emigran, se van a trabajar a México o a España, y este éxodo no se interrumpe, es una amenaza permanente puesto que esos países tienen industrias financieramente más importantes y apenas aparece alguna figura argentina de notoriedad o de posible relevancia en los mercados internacionales, intentan contratarla. Tal es el caso de Alfredo Alcón, que recibe permanentemente ofertas de España —donde gana más dinero del que se le puede pagar aquí— tentándolo para desaparecer de la Argentina. Entonces subsisten solamente aquellos actores importantes que se hacen productores de sus propias películas.

La industria del cine argentina es de difícil recuperación, pero al mismo tiempo asistimos en el mundo entero a la crisis de la industria cinematográfica. Hace diez años el público iba al cine, era típico oír decir "voy al cine". Hoy ya no se va al cine, se va a ver determinada película, y eso hace que muera la producción media, que es el sustento de la industria. Es decir ahora queda el hecho por excepción, al cine se ve motivado por un espectáculo excepcional; el espectáculo medio lo da la televisión. Las grandes empresas norteamericanas producen más para la televisión que para el cine y éste, para atraer al espectador, debe acudir a temáticas de hondo o de crudo contenido sexual y erótico, o de una profundidad de tipo social y polémico que no todas las censuras del mundo admiten. Particularmente la censura argentina restringe bastante esa temática. La crisis de nuestra industria cinematográfica se ve, pues, en este momento, acentuada por razones económicas, como podría ser sobre todo la de un mercado chico, ya que los países que tienen menos de treinta millones de habitantes rara vez producen películas. Nosotros lo hemos conseguido, por ciertos factores ya enunciados. El auge produjo sedimentos, es decir manufactura, mano de obra, acostumbramiento, un vicio del cine que alienta su no extinción. Y esa misma fuerza es la que hace que el cine argentino continúe, que haya hombres peleadores, que sacan leyes, que sacan decretos, o que se esfuerzan por conquistar a su propio público con espectáculos insólitos o reiterando números populares, aunque no tengamos el viejo potencial industrial y nuestro cine sea actualmente muy débil. Por ejemplo, hasta hace muy poco seguíamos grabando el sonido por un sistema óptico mientras que todas las industrias del mundo graban sobre un sistema magnético desde hace más de diez años. Nosotros sólo desde el año pasado estamos haciendo nuestras mezclas por sistema magnético. Es decir que nuestras plantas están muy debilitadas y lo estarían mucho más si no

hubiera sido por la aparición del cine publicitario, que si llegó a tener solidez, la que hace pervivir una pálida ilusión de industria.

En estos momentos si uno tiene que filmar en interiores va a encontrar problemas de utilería, va a encontrar problemas de bastidores. Es el caso mío en películas como "Martín Fierro" y "El santo de la espada". Si estas películas hubieran sido hechas en 1943, hubiéramos encontrado que las casas de ropas y las casas de utilería ya tenían los elementos hechos y hubiera bastado reformarlos. Hoy no existe nada. Estamos en una condición casi cero. Los hombres tenemos que inventar permanentemente todo.

El cambio que determina la nueva industria, como dije, es un cambio un poco mundial. Ya para rodar una película no se necesitan los pesados elementos artesanales que se necesitabán antes. La película virgen es mucho más sensible, yo puedo venir y filmar acá, y con esta precaria luz natural ya imprime la película virgen. Diez años atrás no hubiera podido hacerlo. También puedo sostener con una mano una cámara de 35 milímetros con gran cantidad de ópticas distintas, mientras que antes hubiera necesitado un camión para llevar una de las máquinas, cinco obreros para subirla y cuatro técnicos para manejarla. Todo esto ha evolucionado y con máquinas muy pequeñas es posible lograr la misma calidad con que imprimían las grandes Mitchell de antes. Quiere decir que si bien la planta industrial se ha debilitado, no sabemos en qué medida no se hubiera debilitado de cualquier manera, ya que también en la actualidad Estados Unidos manufactura de un modo independiente, sin requerir las sesenta o setenta personas de *staff* antaño necesarias. Se puede rodar un film sólo con unas ocho personas cerca de una cámara. Esto es una gran esperanza para el futuro, no solamente para los hombres que ya estamos dentro del cine o que circunstancialmente hacemos el cine. Los que podríamos repetir algo de Borges: "Es una casualidad el hecho de que yo sea el autor de este libro y tú lo estés leyendo".

Pienso que es una casualidad que nosotros seamos todavía los que hacemos las películas y que ustedes las estén viendo o no viendo. En el futuro es muy posible que quienes en este momento son espectadores, las hagan. El cine argentino no es una responsabilidad de unos pocos hombres que lo hacemos, sino una responsabilidad del país. Aprovechémoslo, que todavía está allí.

(En la Semana de Literatura y Cine argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1970).

PUBLICIDAD Y PARADOJA

Nuestro país hace un cine publicitario de gran calidad estética. Es excelente. Pero esta excelencia implica una paradoja: no refleja vitalidad, sino debilidad. Porque entristece ver todo ese talento ceñido por razones materiales a una sola posibilidad. En otros países podrían estar haciendo cine testimonial. Espero —eso sí— que esta situación sea transitoria y, mientras tanto, siga cumpliendo su cometido: preparar artesanalmente a los hombres, permitir la modernización de las maquinarias.

De alguna manera es así el cine publicitario una forma de acceso al cine de expresión. Pero no debería ser así. No debería ser un mero paliativo del liberalismo. El cine debería enseñarse en talleres y universidades. Es de esperar un mundo en que no haya publicidad y el talento se utilice para vender las "cosas del alma".

La contradicción es muy grande en la Argentina: sufrimos lo peor del liberalismo y lo peor del estatismo. El Estado, aquí, controla y no financia; deja libertad a la más feroz competencia económica y aplica la más bruta censura. En un país socialista hay intervención, pero ayuda económica. En un país totalmente liberal, la crítica es posible y el espectador elige en medio de la jungla de la disputa.

Yo nunca hice cine publicitario. Y supongo, sin embargo, que también debe estar sufriendo ahora todo el peso de la crisis. Las condiciones de manufactura para un largometraje son ya casi imposibles. Los gastos de producción no pueden ser absorbidos por el mercado interno. Y el extremo es muy difícil. A veces no interesa el material o —según los destinatarios, los países— no importan las figuras o la temática. La Mafia por ejemplo tiene una excelente temática; es internacional. Pero si además tuviera a Brando o

Belmondo como protagonista, podría venderse a 3 millones de dólares. Que es lo que le costaría, a un productor argentino, contratar a Brando o Belmondo. Una anécdota de Brando es ilustrativa: pidió una vez, por su actuación, un millón de dólares y el total de las ganancias. El director y el productor, azorados, creyeron haber oído mal.

"No —contestó Brando— con ésta, ustedes tienen el éxito; después venden 10 más".

Yo pude colocar "El Santo de la Espada" en Rusia. Fue toda una aventura. Allí, con 220 millones de habitantes, compran 140 películas extranjeras por año. Aquí, con 25 millones, entran alrededor de 400.

El mercado está abarrotado. Pasa como con los libros en Estados Unidos: o son *best sellers* y se venden en los primeros diez días, o se retiran de circulación.

Por eso, aquí, tenemos que jugar al éxito. Y el éxito muchas veces depende de cosas tan bastardas como los premios en el extranjero. Cuando hice "La mano en la trampa" no pude estrenarla en la Argentina. En Uruguay duró tres días en cartel. Luego tuvo el premio de la crítica en Cannes: un éxito total.

Y además, la competencia. Podría decirse que se repite en el cine, lo que ocurrió después de la Revolución de Mayo en la Argentina. La gente compraba los productos ingleses, mientras nuestros artesanos se fundían. Una excelente comercialización en detrimento de la industria. El cine argentino sufre hoy el mismo fenómeno.

De todas maneras, sigue vendiéndose, y muy bien, en el Gran Buenos Aires y en las provincias. La mayoría silenciosa —y no la minoría opinante— prefiere el cine nacional. Y, claro está, la TV. Eso es malo y bueno. Sólo la nacionalización de la cultura permitirá que dejen de vender veneno al pueblo.

Vuelvo al cine publicitario. Es mejor que el de Francia y que el de Estados Unidos. Aquí hay preocupación expresiva, detallamiento formal. Allá se limitan a mostrar el producto.

Sin embargo, no dejaré de hacer una advertencia: es posible que estas observaciones sean producto de mi propia deformación profesional. Me gustan algunos cortos y es posible que me olvide de lo que publicitan. Me dan ganas de comprar al cineasta y no al producto. Habría que ver lo que dice la gente que las ve.

(En *Boletín Publicitario*, 1972).

LUCAS DEMARE

Es fácil o es difícil, debido a ese pudor tan porteño o tan argentino, hablar de Lucas Demare frente a Lucas Demare, un amigo y un colega con el cual hemos coincidido unas veces y discrepado otras.

Cuando se revisa la obra de un hombre, como ahora lo hace el Museo Municipal del Cine en el ciclo retrospectivo dedicado a la carrera de Lucas Demare, importa fijar apreciaciones esenciales, por encima de la anécdota. Más si ese hombre es un director de cine. Para mí esto es fundamental porque también soy director de cine. Y no se es del todo director de cine sin el sentido general de, por lo menos, una intención.

Integro el cine argentino desde antes de proponerme dirigir películas y con el cine argentino he tenido diferencias y polémicas, tanto como he tenido excepcionalmente grandes encuentros. Uno de ellos, hace mucho, cuando todavía era un adolescente acaso indeciso, se lo debo precisamente a Lucas Demare. Fue a fines de 1942 un deslumbramiento. Y se llama naturalmente "La guerra gaucha", que es la desacostumbrada audacia de conciliar el cine nacional con la literatura nacional, con una gran literatura, con la cultura, con el país esencial.

¿Quién pensaba en la comodidad de un cine de canciones y melodramas, de éxitos prefijados, de cómicos que fácilmente atraían multitudes, en una temática histórica como la propuesta desde el libro tan poco leído de Leopoldo Lugones? Un nombre como el de Leopoldo Lugones podía ser mala palabra hace treinta años, hasta por improbablemente simpático y popular. La visión de gauchos rotosos, sin pátina de almanaque, también contrastaba. Lucas

Demare demostró cuanto era posible al respecto y montó un hito. ¿Cómo no agradecérselo?

No voy a intentar un recorrido por la extensa filmografía de Lucas Demare, en ocasiones afectada por los desniveles de nuestra industria. Más bien prefiero destacar la aptitud épica que demostró en varias películas y en "La guerra gaucha" con fuerza de ejemplo. Yo confieso que le envidio ese vigor, esa captación del gran espectáculo, esa visión de la hazaña colectiva de un pueblo. Yo tal vez estoy hecho para otro cine, menos espectacular, hacia dentro del ser, y por eso admiro a Lucas Demare de cielo abierto y cabalgaduras de "La guerra gaucha" o de la conquista del desierto en "Pampa bárbara", e incluso el de "Su mejor alumno" o el más reciente "Hijo de hombre", por encima del Demare que me parece menos convincente, como encerrado, como desconcertado, entre los interiores y la temática extranjera, de "Como tú lo soñaste".

Lucas Demare es uno de los hombres, de los directores que han hecho el cine argentino. Con empeño. Con tosudez. Con intuición. Con talento. Y se supo jugar en grandes patriadas, como esa de Artistas Argentinos Asociados con escritores y actores de que resultó "La guerra gaucha". Un gesto de independencia no demasiado repetido, por cierto.

A Lucas lo tenemos en el trato diario, para coincidir o discutir, para seguir creyendo en la necesidad de hacer cine en nuestro país. Por todo eso, y por respeto al luchador, al hombre de cine que no ceja, he venido a esta mesa, he venido a estar a su lado.

(En la inauguración del Ciclo Retrospectivo Lucas Demare, en el Museo Municipal del Cine, 11 noviembre 1972).

UN LIBRO SOBRE MI PADRE

Yo tenía doce años, en mis manos mezquinas de chico ansioso agonizaba una revista de cine. Leí en voz alta: "¿Será tan mala? Hace varios meses que duerme en sus latas la película argentina 'La vuelta al nido', de Leopoldo Torres Ríos. Ningún cine la quiere estrenar. ¿Será tan mala? ".

El destinatario de esa cruel lectura era mi padre. Su respuesta fue una sola, vibrante y quizá entristecida cachetada.

"La vuelta al nido" se estrenó y contra ella se volcó la ponzoña y la incomprensión de un medio que sólo quería del cine argentino ñoñería. La cachetada con que mi padre respondió esta vez a ese medio, fueron algunos films menores y su bronca criolla que no empañó, sin embargo, su gran ternura, que capitalizamos los hijos que nos fuimos haciendo hombres y aprendimos a diferenciar el libro del pasquín y lo auténticamente popular de lo burdamente populachero.

Hoy "La vuelta al nido" es un clásico de nuestro cine. La redescubrieron los jóvenes allá por el sesenta. Entre esos jóvenes que ahora lo son un poco menos estaba Couselo, junto a Sammaritano, Mahieu, Vena y algunos otros. Que Couselo historie los films y algo de la vida de mi padre es tan coherente que parece como prefigurado por la misma obra de mi padre, reclamadora de justicia, de inquietud, de paciente búsqueda y de frescos y jóvenes ojos de crítico creador.

(En la contratapa del libro *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*, de Jorge Miguel Couselo, Ediciones Corregidor, 1974).

UNA AUTOBIOGRAFIA

Aquí en Buenos Aires, el 16 de junio de 1974, a las diez y treinta de la mañana, al mes y diez días de haber cumplido cincuenta años (con seguridad habiendo ya vivido bastante más de la mitad de lo que aún me queda por vivir), me digo a mí mismo que definitivamente soy un hacedor de imágenes, de películas, no el escritor o poeta que quise ser y que aún esporádicamente invoco.

Soy un hacedor de películas, no un escritor, porque por el cine y buscando una imagen pude arrastrarme horas por calles y caminos de tierra helados o escalar tres mil metros de altura con una herida abriéndome en el vientre o volar miles de kilómetros afiebrado o hablar ininterrumpidamente durante ocho horas para convencer a una actriz o pasarme tres días y sus noches en el laboratorio, durmiendo en el piso sobre una colchoneta unos minutos para concluir el montaje de un film.

Todo eso me lo provoca el cine, el desvelo, la angustia de una proyección en la que puedo llegar a perder dos kilos de peso, o como una de "Fin de fiesta" en la cinemateca de París, en la que por temor a enfrentar a una audiencia salí con una temperatura de cero grado, con la ropa de verano que traía de Buenos Aires.

El cine me vuelve impiadoso con las cosas más queridas. Por no arruinar una secuencia filmé escenas de "Un guapo del 900" sin estar junto al lecho de muerte de mi padre. Por concluir una mezcla de sonidos no asistí al nacimiento de uno de mis hijos. Al mismo tiempo al cine se lo debo todo; desde mi infancia sólo he vivido de él, pagó mi alimento, mis obligaciones, mis placeres; el cine fue el único *modus vivendi* de mi padre, y yo en toda mi vida no he ganado un centavo que no viniera de él.

Quizá así quiera morir, sin percibir un interés ni un beneficio, ni una renta que no venga de sus imágenes; quiero ser su amante perfecto; su macró más constante. Algo dentro de mí me dice: "Pero todavía escribís, todavía querés seguir siendo escritor".

(En *Gente*, 20 junio 1974).

JOSE GOLA

Me acuerdo bastante bien de José Gola. Mi memoria corresponde, además, a una película esencial de mi padre: "La vuelta al nido". Para mi padre fue una obra tan conflictuada como importante. Para José Gola creo que fue la ocasión de su mejor trabajo, haciendo del oficinista alienado y en presunto conflicto con su mujer. En "La estancia del gaucho Cruz", también con mi padre, Gola tuvo otra linda oportunidad de actor, tal vez más flexible pero no tan plena ni tan intensa como la de "La vuelta al nido".

Mi padre no tenía problemas con los actores y los incitaba a la improvisación. Se llevaba muy bien con ellos, los trataba sin petulancia, les hacía valer la autoridad con ternura. Pero siendo también un reflexivo, establecía grandes diferencias entre ellos. Solía decir que a unos los quería y a otros, además, los respetaba. Y respetaba a los que les descubría especial sensibilidad, capacidad de diálogo, inteligencia, criterio propio, la facultad de insertarse en una obra ajena como si fuera propia. Todas estas virtudes se las atribuía a José Gola y nunca le escuché hablar de ningún otro actor con tanto entusiasmo, salvo, tal vez, su entusiasmo e identidad intelectual de los últimos tiempos con Lautaro Murúa en "Demasiado jóvenes" y "Aquello que amamos". De Gola elogiaba su facultad para expresarse sin actuar, valorizar la elocuencia del silencio, los tiempos muertos o el primer plano.

Por demasiado sentimental, papá solía eludir las referencias sentimentales y seguramente no habló cuando la temprana muerte de José Gola como lo hicieron otros. Pero lo seguiría recordando una y otra vez a lo largo del tiempo. En tanto, yo era un niño cuando conocí y traté a José

Gola, y en mi recuerdo puede haber algo más de infantil espectador que de racional hombre de cine. Sin embargo, sigo viendo "La vuelta al nido" y sigo creyendo que José Gola fue un lujo de un cine en gestación.

(1974)

SOLUCIONES ETICAS O BANCARIAS

Virtualmente desde mi infancia oigo hablar de una crisis en el cine argentino. Como no tengo que pensar que fueron slogans publicitarios, debo creer que ha habido distintas crisis del cine nacional. Sin embargo, en estos últimos años, ha ocurrido un fenómeno que estimo es uno de los más importantes: la conquista de su propio público.

Siento en estos momentos que hay una gran sensibilidad del público hacia el cine argentino; el público le agradece sus búsquedas, sus logros, sean estos estéticos, sociológicos o técnicos. Lo prueba la enorme recepción de films como "La tregua", de Sergio Renán; "La Raulito", de Lautaro Murúa; "Juan Moreira" y "Nazareno Cruz y el lobo", de Leonardo Favio; "Los siete locos" y "Boquitas pintadas", míos, y otros.

Entonces pienso que la crisis que el cine argentino atraviesa en estos momentos es circunstancial y corre el destino de la crisis general que sufre el pueblo argentino en la actualidad. Pero en cuanto al cine, no es la crisis hidropésica del condenado a muerte por falta de reservas, sino un desajuste entre costos y posibilidad de recuperación.

Soy optimista, no quiero condenar a trabajadores o artistas a ganar magros estipendios para seguir viviendo, o condenar al público a pagar costosísimas entradas para salvar nuestros costos de producción. Estimo que llegaremos al inteligente equilibrio y que nuestra salud retornará con la salud del pueblo, cosa en la cual necesariamente tengo que confiar.

Somos un país que en líneas generales ha manejado mejor la oposición que la conducción. A lo mejor hay que encontrar una vuelta de tuerca y gobernar como opositores y oponernos como gobernantes. Es decir, tengo muchas

ganas de ver una comunidad de jóvenes conservadores y viejos revolucionarios. Pienso que la juventud dura cinco años y la vejez como treinta. Paradojas aparte, estimo que éste es un momento de gran salud para la Argentina, y como a toda persona que tiene demasiada salud, hay que consultarla con un especialista para no morirnos pronto.

Estimo que en la actualidad los films cuestan un poco más de lo que pueden producir, así que se verá entre quienes dividiremos las pérdidas. Puede haber, claro está, soluciones éticas o bancarias. Sería difícil pedirle al Estado una solución, pero sería importante que éste intentara un estudio a fondo sobre el bien que puede hacerle la existencia de un cine argentino a la comunidad, e hiciera una escalada compensatoria sin pedirle que devuelva tarjetas postales.

(En *Clarín*, 26 julio 1975).

EL MAESTRO JUAN CARLOS PAZ

"Todo tiempo pasado fue mejor". Aludiendo a este acostumbramiento, afirmo que la modificación de ese pasado, con la muerte de Juan Carlos Paz, no nos disminuye. Por el contrario, nos enriquece.

Yo tuve la suerte de trabajar con él. Ignacio Pirovano me sugirió que Juan Carlos Paz hiciera la música de "La casa del ángel". Pero había dos dificultades: convencer a Paz y convencer a los productores de la película.

El compositor decía que le resultaba muy difícil escribir por encargo. A esta objeción, Pirovano contestó con un argumento que pareció convencerlo: "De encargo se nutre todo el Renacimiento". Por mi parte, yo le dije que le mostraría la película entera, terminada . . . "y una vez que la haya visto usted tendrá entera autonomía, no tendrá que ser servil con ninguna de las escenas o situaciones".

Cuando Paz vio todo el material filmado en la moviola, se puso a tamborillear ritmos con los dedos y se divertía como un chico. Y él mismo encontró el argumento supremo ante el productor: "He compuesto cuarenta y dos minutos de música pero ¿para qué necesita una orquesta de setenta músicos? Con un conjunto de nueve a quince profesores me arreglo". El argumento resultó lapidario. El productor comentó: "Esta es la clase de música que si uno opina que es mala, le dicen que uno es bruto . . . ¡Póngala nomás! ".

Y luego pasó algo paradójico. Juan Carlos Paz se convirtió en un músico de moda para nuestro cine. En dos años hizo música para cinco películas. Para mí hizo cuatro: "La casa del ángel", "El secuestrador", "La caída" y "Fin de fiesta". Quiero acotar que, en 1959, estaba gravemente enfermo y fui a visitarlo al sanatorio. Para levantarle un

poco el ánimo, le mostré el guión de una película en la que podía colaborar. Paz cambió de expresión, se interesó en el proyecto y parecía revivir. Lo esencial es que vivió trece años más. Hizo tres películas más: la música para "La simiente humana", de Sergio Leonardo, y para "En la ardiente oscuridad", de Daniel Tinayre. La última de esas tres últimas películas fue (esta vez en calidad de actor) "Invasión", de Hugo Santiago, sobre un argumento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Si tuviera que definir el aporte de Juan Carlos Paz al cine argentino, diría que él nos enseñó la autonomía de la música, con validez propia frente a la imagen. Pero en lo que a mí respecta —y esto es algo personal— cada vez que escucho su música yo no puedo disociarla de mis imágenes.

Hay que agradecerle a Juan Carlos Paz, además, que desde que él compuso para el cine argentino ya no se usa pedir "música para pedir trabajo" o "para madre grave". Nuestros compositores de cine ya se atreven a componer música.

(Texto reproducido en el diario *La Opinión*, 7 noviembre 1976).

LOS MONSTRUOS SAGRADOS DE CALKI

El territorio de la nostalgia está lleno de vagorosos fantasmas que a veces no son más que sensaciones sin nombre. La casualidad, una asociación, un perfume, desatan la catarata del recuerdo y el reencuentro. Tenemos un pasado sin clasificar que nos puede devolver alegría o emoción. El libro de Calki, rico e inteligente, que sabe hacer crítica y valorización en la añoranza, nos recupera un pasado donde hay cosas que nos pertenecieron y vuelven a pertenecernos al conjuro de un estilo que no elude la magia ni desdeña el documento.

La presente, edición enriquecida por transparentes fotografías, es uno de esos libros que no deben faltar en la consulta, en la lectura o relectura placentera; revivirá vivencias entre los que quisieron, reconocieron o admiraron a estos grandes mitos de Hollywood o dará curiosa información a las generaciones que llegaron después.

Es difícil que dentro de los medios que conocemos, la humanidad pueda volver a generar mitos como los que transitan por este libro; el mundo será mejor o peor pero no igual. Dejaremos de manejar automóviles que serán conducidos más sabiamente por computadoras o robots, habitaremos satélites interplanetarios en hogares que tendrán en sí la fascinación del turismo y la aventura, dominaremos los espacios o inventaremos nuevas formas de alimentación, pero estos seres seguirán siendo mágicos en el pasado como las aventuras de Salgari o de Verne, como las teorías de Michelet, como las resonancias esotéricas de las cábalas.

Todo esto nos ha recuperado Calki con tono a veces zumbón, siempre inteligente y lúcido, como un alerta para el archivo de la memoria, como un diccionario de nuestras admiraciones o de nuestra nostalgia.

Querer rescatar capítulos como aquel donde Charles Laughton, "glotón de gestos y polígamos de expresiones", queda magistralmente dibujado o aquel donde Wallace Berry "nos dejó al descubierto una ternura ancha y honda como el mar", o Katherine Hepburn "gozosa se entregó también a la libertad de ser fea", es una tarea que bordea el escollo de la omisión injusta. Cada capítulo tiene su gozo y su sorpresa, cada capítulo nos arrastra al "retro" mágico que le da ritmo y dulzura al paso de los años.

Nos podemos identificar con estos monstruos: son el reverso de la pesadilla, la magnificación del sueño y también nos deja Calki escondido su enorme sedimento crítico, porque estos monstruos fueron pergeñados a semejanza de sueños mezquinos y gloriosos, son sus herederos y su condena.

(Comentario sobre la 2a. edición de *Los monstruos sagrados de Hollywood*, de Calki, Ediciones Corregidor, 1976, en *Somos*, noviembre 1976).

MIS COMPROMISOS

Estoy comprometido con mi pueblo, con mi comunidad, con mi tiempo.

Creo que las riquezas del mundo están mal distribuidas y que los responsables de esta violencia que no quiero son los que no quisieran lograr una mejor organización económica del mundo.

Si fuera un político, lucharía para una mejor distribución de la tierra y la riqueza; si fuera un moralista lucharía para que desaparecieran las armas del mundo; si fuera un sociólogo establecería normas para que desaparecieran el analfabetismo y la miseria del mundo.

Siendo un cineasta quiero dar obstinado testimonio y pienso que mi gran enemigo son los poderes y la censura.

(Respuesta a un cuestionario del crítico italiano Gian Luigi Rondi, setiembre 1976).

SCOTT FITZGERALD

Nuestra pasión de lectores va a los escritores, quizá fugazmente a algunos, quedándose más en otros, alejándolos de nosotros y retomándolos en algún camino o en una de las curvas futuras. Francis Scott Fitzgerald es un escritor que casi no necesita que le inventemos demasiadas cosas, porque en él está latente todo lo que era. Está latente en sus ficciones y en sus pensamientos, en su correspondencia, en sus anécdotas, en las frases que llegó a borronear en los últimos años, algo frustrados, satánicos, de su vida.

Scott Fitzgerald dice en un momento: muchas veces no sé quién soy, no sé si soy yo mismo o alguno de los personajes de mis novelas. Es muy posible que esta preocupación no sea el temor a ser uno de los personajes de sus novelas sino que todos los personajes de sus novelas fueran él mismo. Era una angustia que lo acuciaba. Era un hombre de angustias. Admiraba a Conrad, el hombre, dice, que lo hizo mirar por primera vez el mar. Lo admiraba porque Conrad se despersonalizaba y construía un mundo. Quizá Scott Fitzgerald no supo construir un mundo o creyó que no lo había construido, y por eso afirma: deshice casi todo lo que tuve entre mis manos como deshice mi talento.

Tenía una enorme convicción en el momento del trabajo pero en el instante posterior, el de la autocrítica, tenía una enorme desesperación y una enorme incredulidad. Creía que el gran talento contemporáneo era Hemingway, no suponía siquiera que era un talento paralelo al de Hemingway. Resignaba toda la gloria a él, se la negaba toda a sí mismo. Su gran obsesión era no haber construido un cosmos, sino haber sido siempre él mismo, el que opinaba a través de sus personajes, su propio universo volcándose sobre el universo de su literatura. El Dick, él Gatsby, él los

personajes de "Más acá del paraíso", él permanentemente obsedido. Cuando en "Tierna es la noche", el personaje de Dick inventa dos juegos, son como dos claves que revelan su propia personalidad. Uno de ellos es el de poder hacer un largo relato omitiendo la primera persona. La primera persona era una prenda, una falta. Esta manía de Dick es de Scott Fitzgerald, que quería soslayar la primera persona, metafísicamente. Y el otro juego es el de poder reunirse un grupo de personas y perder la primera que tenía un tic, se tocaba una sola vez la cara o hacía un menor movimiento falso, otra de sus fobias.

Las obsesiones le hacen elegir, cuando está escribiendo al azar, dos frases egipcias que anota y son muy reveladoras de su carácter: Dos de las cosas más angustiosas serán esperar a una persona que no llega, y querer agradar y no agradar. Algo así como el reverso de la personalidad del pedante, de cierto hombre de talento que prescinde del mundo, de la humanidad, del otro. Está acuciado por el otro, quiere agradar, anhela que llegue la persona esperada. Estas reiteradas obsesiones en ningún modo aflijen su obra porque él escribe pensando siempre en el otro y exprimiendo todo el talento, toda la imaginación, todo el oficio. Evidentemente, puesto a tener una ética de escritor, vivió su ética a fondo. Una ética de escritor que le hacía decir, por ejemplo, nunca tuve en la vida una profunda convicción religiosa ni una profunda convicción política. Esto, agregaba, me hizo independiente y al mismo tiempo me crea una permanente, una absoluta inseguridad, este no poder aferrarme a las dos grandes convicciones a las cuales tanto se ata el ser humano. E insitía: si tuviera que empezar otra vez sería igual, no quisiera tener una profunda convicción política ni una profunda convicción religiosa.

¿Cuál era su profunda convicción? La ética del escritor, la ética del narrador, la ética del hombre que tenía que buscar en sí mismo hasta lo más hondo, hasta lo más doloroso, hasta lo más vergonzoso, hasta lo más fútil al punto de escribir: uno de los hechos más angustiosos en mi

vida es no haber sido lo suficientemente grande en mi adolescencia para jugar en el equipo de fútbol de la universidad. Este asomarse a lo más intrascendente, asimismo a lo más vivo, sanguíneo y despojado de esa imagen que todos nos queremos fabricar para epatar a la sociedad o epatar a un tiempo, entra en esa ética. Buscaba todo en sí mismo. Ese hurgar lo llevará a pensar en la vida como permanente caída, un permanente deshacerse. Este deshacerse nos da la sensación de grandes golpes exteriores y le echamos la culpa al exterior en algunos tontos diálogos con nuestros amigos. Pero de pronto descubrimos que los golpes más fuertes son de adentro, han venido de adentro y no los hemos sentido, y no nos hemos dado cuenta o cuando nos hemos dado cuenta ya era tarde. Ya no éramos ni podíamos ser nunca más el mismo hombre.

Scott Fitzgerald se revela constantemente. Lleva el pensamiento a su correspondencia. Escribe a su hija: no te preocupes nunca del éxito, no te preocupes nunca del fracaso salvo que el fracaso te venga de muy adentro, no te preocupes nunca de las opiniones populares, preocúpate de la higiene, del estudio de las materias que tienes en este momento entre tus manos. Esta obsesión contínua por el yo, o por el tú, la traslada desde sus cartas hasta su vida, hasta su obra. Pero eso no puede llegar a ser nunca Conrad, no puede llegar a ser nunca Balzac. En cambio, no digo inaugura, pero se paralela con genio a una gran vertiente, a un gran río de la literatura, el del escritor descubriendo el mundo desde el prisma de su propio mundo. Pero no a través de una mirada externa sino a través de una mirada desvergonzada, de una mirada atrevida.

Cuando se encuentran, Hemingway lo mira no con desdén pero con cierta preocupación, debido a las grandes contradicciones que encuentra en Scott Fitzgerald, a quien de pronto admira y de pronto tiene que despreciar. Por el contrario, Scott Fitzgerald lo admiraba a perpetuidad, como persona, como amigo, como consulta, como escritor contemporáneo y se juega no solamente en las opiniones ante

Gertrude Stein en Europa sino también en numerosos artículos. Scott Fitzgerald busca en Europa, como tantos norteamericanos, como tantos sudamericanos, las raíces. Está obsesionado por las raíces. Quiere saber por qué vivimos, de dónde venimos, qué realidad está fuera del país donde le tocó nacer. Europa le deslumbra y finalmente le cansa, y necesita volver a su país natal y cuando vuelve encuentra las grandes crisis, las crisis de su relación humana, las crisis de una sociedad que lo negaba.

Scott Fitzgerald sólo tiene éxito con su primera novela. "El gran Gatsby" y "Tierna es la noche" son muy castigadas por la crítica, no venden más de quince o veinte mil ejemplares en el lanzamiento. Y tiene que refugiarse en Hollywood, esa gran trampa del talento, ese gran lavador de cerebros. Llega a Hollywood, no como quien llega a un infierno, pero como prevenido, como preparado para dar no lo mejor sino lo peor de sí mismo. Y da lo peor de sí mismo, lo da con agresividad, lo da con alcohol, con insultos, con escándalos, escribiendo lo más intrascendente. Quizá no encuentre el diálogo apropiado. Quizá le resulta intolerable el día que le dan su escritorio dentro de uno de los estudios de Hollywood y encuentra que le han sacado el *chaise longue* porque dicen que los escritores se echan a dormir y no a trabajar. Se indigna, se pone violento y resuelve trabajar en su casa. Se indigna de nuevo cuando los productores le dicen que le pagan su salario pero le impiden trabajar en su casa y que tiene que trabajar en el estudio. Esto lo desequilibra. En ese mundo no tiene éxito de público, no tiene éxito de crítica. Pensó que Hollywood podía ser su salvación económica y encontró un infierno que lo quiere devorar, un monstruo que lo va a triturar, la gran crisis que es la crisis final. Siente que en Europa no encontró las verdaderas raíces que le iban a explicar el fenómeno y la angustia del hombre joven de la postguerra norteamericana. Y cuando encuentra el rechazo de la crítica en Nueva York y encuentra el monstruo del correr de Samuelillo que es Hollywood, la búsqueda del dinero y el chismorreo y el éxito fácil, la gran

intolerancia, la gran desconfianza hacia el talento, salta, se produce el desorden espiritual que le impide construir regularmente su última novela "El último magnate", que queda sin corregir y se publicará retocada por una tercera persona.

Scott Fitzgerald, al mismo tiempo, parece como perseguido por ciertas ideas que rozan los antecedentes cuáqueros de toda familia protestante, esa especie de asociación de la belleza y el pecado, la belleza y la maldad, en la cual existe el castigo para la mínima acción reprensible y el premio para la acción virtuosa, un mundo de oferta y demanda entre el más allá y el más acá, entre lo que nos es dado y nos es negado. Con este temor se entrega pasivamente a su mujer, a Zelda, una personalidad avasallante, hija de un juez, de una familia prepotente y orgullosa. Se entrega a ese mundo de ella, mundo snob, de relaciones, de fiestas, de trasnochadas, que le impide la concentración necesaria. A él, que era un obsesivo del escribir.

Scott Fitzgerald sólo encontraba la felicidad cuando podía terminar de corregir una obra a punto de publicarse, cuando entregaba un original a una editorial. Sin embargo, si ésta era su felicidad ¿por qué es un escritor de tan pocas novelas? Lo es justamente porque no supo armonizar su vida con su obra, por la necesidad del otro, por su proclama de que tenemos una certidumbre absoluta del fracaso y con ella la imperiosa necesidad de triunfar. Pero la idea del fracaso no le disminuye el esfuerzo. Este diálogo contradictorio, esa suerte de angustia entre sus preconceptos y su vida, la sensación ambigua de lo que le venía tirando o dando una sociedad en la información cultural y las discontinuidades metafísicas que vivía íntimamente, son las que crean el atroz buceo en la realidad que encontramos en Scott Fitzgerald, pese a que su buceo es el de un mundo aparentemente frívolo, aparentemente encantador. Esa frivolidad y ese encanto frustran en cuanto se van viviendo. Es un hombre que hace lo que después pensará de sí. Deshace casi todos los bienes que tiene entre sus manos. Los deshace y los ama, y en el momento en que los está

deshaciendo, con su mismo amor, los va a reconstruir y ya no le van a pertenecer nunca, como casi no le pertenecía su hija, no le pertenecía su mujer, como casi él mismo no se pertenecía.

Será uno de esos grandes talentos inmolados por la sociedad porque la sociedad necesita inmolar a sus talentos, como aquellos hombres que ciegan a los pájaros para que canten mejor. Quizá todo lo que la sociedad carga sobre Scott Fitzgerald es para que Scott Fitzgerald cante mejor, para que logre una novela desordenada, honda, lacerante, uno de los grandes retratos contemporáneos como es "Tierna es la noche", mucho menos perfecta que "El gran Gatsby" pero para mí quizás más reveladora, auténtica y profunda. Quizá en un futuro impredecible, cuando querramos el retrato del hombre contemporáneo, de tres o cuatro décadas del siglo veinte, encontremos que en "Tierna es la noche" nos está dando, de frente, de perfil, radiografía, anécdota, instantaneidad, pudor metafísico, hondura.

Scott Fitzgerald es un ejemplo de escritor inmolado por una época como serán inmolados muchos escritores y muchas imaginaciones, en un mundo que parece rechazar la imaginación, el espíritu y la aventura de la creación. Está allí para que nos acerquemos a él, milagrosamente vivo en cada una de sus páginas.

(En el Centro Lincoln, 1977).

MI PELICULA NUMERO 34

Viví un largo lapso en el que el sufrimiento se volvió costumbre: operación en una vértebra de la columna, infección en las vías urinarias, hepatitis. El dolor me llevó a un punto cero; nada me interesaba, aborrecía a la gente y a las cosas.

Los médicos se convirtieron en mis interlocutores habituales. Claro, eran cinco los que me trataban. Uno de ellos, el doctor Molinari, me habló muchas veces de la fiebre amarilla y a través de anécdotas e historias logró que el tema me interesara para filmarlo. Me dijo que en marzo y abril de 1871 morían unas cuatrocientas personas por día, que toda la gente vestía de negro, que cerraron los bancos y hasta la Casa Rosada, que a raíz de la emigración de San Telmo nació el Barrio Norte.

Ese mundo sórdido, castigado, me atrajo. Y decidí crear una historia que transcurriera en él. Se trata de tres mujeres (una tía y dos sobrinas) que viven en una casa de San Telmo. Cuando reciben la orden de abandonarla por la proximidad de la epidemia, se resisten, la tapian y se encierran dentro. De pronto, llega un hombre —aún no sé si un soldado de la guerra del Paraguay, un traficante de negros o un espía—, quien se vincula con ellas. ¿Quién será el intérprete de ese personaje desencadenante del drama? Supongo y quiero que sea Alfredo Alcón.

Después de la operación, me invadió una especie de fiebre creadora y logré darles a las anécdotas que me habían contado los médicos forma de guión cinematográfico. Beatriz Guido, mi mujer, y mis dos hijos, Javier y Pablo, colaboraron; tres secuencias les pertenecen. Después de todo, ese tiempo de obligada inmovilidad no resultó

totalmente negativo. Además del libro de "Fiebre amarilla", escribí algunos poemas.

Fue un año doloroso, que me llevó al fondo de mí mismo. Descubrí el no ser, la casi muerte, pero también las ganas de vivir. La enfermedad me dejó huellas que aún siento bajo la piel. Conocí el dolor que me hizo gritar como una criatura, deseando que todo terminara. Ahora puedo recordar aquellos setenta días con cierta ironía; me obligaron a comer tortas y gaseosas, dos cosas que adoraba y que hoy, por supuesto, detesto.

Lo demás, esa indescriptible sensación de vivir "sobreviviéndome", ya no es ni siquiera un recuerdo. Lo único que importa es que mi película número treinta y cuatro ya está en marcha.

(En *Gente*, 1° julio 1977).

LA RETROSPECTIVA DE MI OBRA

Se dice que una de las actitudes más retrógradas o más pasatistas del hombre, es contemplar con exceso su propio pasado. Curiosamente, ante la posibilidad de una retrospectiva de mi obra, pienso más en el futuro que en el pasado.

Soy consciente de ese pasado, voy a hablar de ese pasado. La real preocupación es que si hace veintisiete años que vengo haciendo películas, a razón de una por año, qué podré decir dentro de otros veintisiete años, si es que digo alguna cosa. En el tiempo en que tomé conciencia de que el cine podría ser receptáculo de las cosas, es decir cuando dejé de pensar que la literatura iba a ser el vehículo de mi imaginación, tropecé con un mundo de productores, lejano, inaccesible, un mundo de estudios que apenas podían ser visitados, un mundo de actores que no iban a aceptar indicaciones de un hombre demasiado joven, un grupo de técnicos que se las sabían todas y estaban llenos de convenciones, llenos de prejuicios que muy difícilmente iban a transigir con las audacias que aportara un cineclubista. Así llamaban, con tono más o menos despectivo, a los que veníamos de una cultura cinematográfica formada en los cineclubes.

Yo era circunstancialmente un técnico cinematográfico, porque mi padre Leopoldo Torres Ríos, había decidido, y de un modo bastante terminante, que mi carrera habría de ser la cinematográfica. Y yo acepté. Lo acepté sin amor, pensando que iba a ser un oficio, una técnica, y así lo viví durante algunos años, casi dolorosa y amargamente, con poemas escritos debajo de un taburete y leyendo a escondidas a Proust o a Valery. Pero de pronto descubrí que el cinematógrafo también podía ser vehículo para toda esa imaginación que sentía latir en mí. En cambio, me dí

cuenta de que había hostilidad ambiente. No había nada peor que ser un hombre joven o tener cierta preocupación intelectual.

En aquellos tiempos, en el ámbito cinematográfico, la palabra "intelectual" era una mala palabra. Ser joven e intelectual era mala palabra, inaceptable en los estudios y en las distribuidoras. Era condenarse a ser un director maldito. Si esto me ocurría a mí, que por mi padre tenía las puertas semiabiertas, qué no le ocurriría a otros hombres de mi generación. La lucha fue dura y larga, y esta relación la hago como símil, porque si fuera dura y larga en ese tiempo en que había estudios que conquistar, productores que seducir, técnicos con capacidad de trabajo, laboratorios formados, cuántas mayores dificultades tendrá un joven de la generación actual, cuando ya no hay productores que seducir, cuando virtualmente ya no hay estudios, cuando virtualmente actores y técnicos han emigrado o se han emigrado, o se han dedicado a otras actividades. Cabe en este momento cierta desesperanza, no solamente en nuestro futuro de cineastas argentinos sino en el futuro de tantos jóvenes cineastas que ya están calculando a qué otros quehaceres se van a dirigir. Esto es lamentable porque nuestro cine, con sus picos altos y sus picos bajos, fue una industria de importancia que en un momento dado llegó a conquistar su propio mercado y además a ser mirada con curiosidad por los mercados exteriores.

Desde 1935 la importancia del cine argentino no fue tanto en base a la calidad de las películas como en base a la comercialidad de ellas. Recordamos de esa época películas como "La vuelta al nido", "La fuga", "Callejón sin salida", "Prisioneros de la tierra" o "Tres hombres del río"; pero los films que realmente redituaban, aquellos que realmente fabricaron una llamada época de oro, eran de tono mucho menor: melodramas, sainetes, musicales rudimentarios. Llegaron a los mercados latinoamericanos, que también se perdieron después en la competencia con el cine mexicano. Esas películas populares ayudaron a la formación

de técnicos y de actores, y permitieron una solvencia técnica de la cual fue surgiendo otro tipo de cine.

Surge más tarde una generación que puede hacer del cine un vehículo de expresión. Surge como consecuencia de una ley cinematográfica que da créditos a los productores y directores independientes, muchas veces sin antecedentes técnicos o artísticos. Surge la generación que produce películas como "La cifra impar", "Tres veces Ana", "Los inundados", "El negoción", "Alias Gardelito", "Shunko", "Los jóvenes viejos", "Crónica de un niño solo" que, curiosamente, no tienen enorme éxito en el mercado local. Tienen sí éxito de crítica y provocan una gran curiosidad en los mercados exteriores. Yo he sido testigo, por ejemplo, del entusiasmo con que en Venecia fueron recibidas "Prisioneros de una noche", de David Kohon, y "Los inundados", de Birri. He sido testigo de la recepción a "Tres veces Ana", del mismo Kohon; a "Los jóvenes viejos", de Rodolfo Khun; a "Alias Gardelito", de Lautaro Murúa. Promovían notas extraordinarias. Recuerdo también el recibimiento hecho al nuevo cine argentino y a una retrospectiva en el Festival Latinoamericano de Santa Margarita de Ligure, en Italia.

Desgraciadamente, el movimiento de la generación del sesenta se frustró, y se frustró por la falta de éxito económico y por la desaparición de esa ley cinematográfica. Se daban premios a la calidad de las películas. Terminaron siendo premios no a la calidad sino a la cantidad con que se sobornaba a los jurados. Esos directores se dedicaron a la publicidad y a otras actividades, y a partir del año sesenta y seis o sesenta y siete, ese movimiento se evaporó. El movimiento que en 1973-74 desalojó al cine extranjero de las carteleras con "Juan Moreira", "La Patagonia rebelde", "Boquitas pintadas", "La tregua" o "Quebracho" también desapareció. No fue esta vez por falta de éxito económico sino porque una fuerte censura avanzó. Una fuerte censura que empezó a poner límites a los temas, a ejercer sobre el cine argentino una suerte de tutelaje que no ejerce sobre el

cine extranjero que se importa. Entonces sólo nos queda el consuelo de volver hacia el pasado, a las retrospectivas, a la revisión de nuestra obra anterior. Apoyados en nuestra obra anterior quizá lleguemos a una obra futura.

Yo recuerdo a cada una de mis películas como una dura lucha. "El crimen de Oribe", basada sobre un cuento de Bioy Casares, estuvo durante tres años en cajones de escritorios, rechazado por los Estudios EFA. Me acuerdo que uno de sus directivos me dijo: "¿Quiere hacer como un cuadro de Picasso, que no lo entiende nadie? ". Anduvo dando vueltas por distintos estudios y sólo cuando mi padre tuvo un éxito tan grande como "Pelota de trapo" pudo imponerle a una productora un libro y con el añadido de la codirección de un hombre de veinticinco años. Era una especie de disparate. Todavía no había venido la "nouvelle vague" y para ser director cinematográfico había que tener por lo menos treinta y cinco años. El film se defendió (como dicen los distribuidores), no fue éxito de público, sí de crítica. Yo me quedé tres años sin filmar. Pensaba que si un director hace concesiones a los gustos de la industria está como perdido irremisiblemente. Ese pensamiento me dejó tres años sin trabajo. Sin embargo, las cosas cambiarían.

El productor Atilio Mentasti quedó impresionado por la recepción que en San Pablo obtuvo mi película "Días de odio" y me dijo: "Me gusta mucho como está hecha. El tema no me convence, me gusta la filmación. Yo generalmente apunto muy bajo y usted parece querer apuntar demasiado alto. Lo voy a contratar cuando lleguemos a Buenos Aires. Entre lo suyo demasiado alto y lo mío demasiado bajo, a lo mejor sale un buen término medio". Llegué a Buenos Aires y me contrató Argentina Sono Film, lo cual a mí me parecía que era como incorporarme a la industria que hacía las películas de mi desagrado. Mentasti me pidió ideas. Junté todos mis proyectos en una lista: una adaptación del "El proceso", de Kafka; una versión modernizada de "Martín Fierro", con Fierro en la década del

treinta, volviendo a la casa que ya no tiene después de la conscripción e incorporándose a los pistoleros de Avellaneda; una línea de lo que después sería mi novela "El derrotado", mostrando la frustración de un hombre de clase media. Mentasti, en respuesta, resuelve darme "Para vestir santos", un guión de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Acepté: de ese modo me colocaba dentro de la llamada gran industria. Desde adentro iba a tener que pelear para hacer finalmente lo que yo quería hacer. "Para vestir santos" fue mi primer gran éxito comercial.

Recuerdo a cada una de las películas que ustedes van a ver como una lucha. Las películas que uno hace con vocación, con cariño, con amor, salen solas. Las películas que queremos, a las que entregamos algo más que nuestro oficio, a las que entregamos nuestros delirios, nuestros sueños, nuestras pesadillas, siempre encuentran oposición, oposiciones de quienes las financian, incluso oposiciones entre los mismos colaboradores, técnicos y actores, que no se pliegan fácilmente a la concepción general o a la concepción originaria, encuentran dificultades con la censura, con la exhibición, con el público y a veces con el crítico. Cuando las películas me dejan como llagas, como lastimaduras, se trata de las películas que he querido más. Me han dejado como una lastimadura al hacerlas y como un bálsamo al verlas posteriormente. Hay películas que uno quiere volver a ver y otras que no quisiera volver a ver más.

Mi carrera no me da vergüenza, y uno de los sentimientos que creo ha sido generador de toda mi obra es la vergüenza, la vergüenza de hacer un cine que no puede mostrarse a mi generación, al país, a las nuevas generaciones.

(En la Cinemateca Argentina, 1° de agosto 1977).

UN FILM DE MILOS FORMAN

¿Qué se espera de un film? ¿Que sea mucho más de lo que esperamos ver como resultante de lo que nos inspiraron el tema, el título, el nombre de los actores o el director a través de la promoción o de la información que por distintos medios tenemos? ¿Que nos revele insólitas posibilidades que estaban ajenas a nuestra imaginación? Quizá ambas cosas, lo prometido y lo insólito, lo ansiado y lo inesperado, la sorpresa y la confirmación.

Un film es algo más que un programa televisivo porque hemos sido irremisiblemente atraídos por él; no nos será tan fácil huir en busca de otras compensaciones, provocará más desencanto y quizá más felicidad. Cuando un grupo de espectadores es atraído por la publicidad del nombre de un director que acaba de lograr uno de los éxitos mayores del cine o contemporáneo como "Atrapado sin salida", es muy posible que la visión de un film suyo hecho en condiciones mentales y materiales completamente distintas pueda provocar decepciones. Pero cuando el grupo humano que asiste a ver ese film salta esa premisa inmediata y recuerda en cambio films como "Los amores de una rubia" y "Oveja negra", seguramente está en el camino del goce que esta obra puede darle. Porque " ¡Al fuego bomberos! " es una pequeña obra de arte, pero no por su despliegue técnico, su audacia de concepción, su riqueza ambiental, su dinámica conmovedora, sino por su cálida o corrosiva, incisiva, permanentemente inventiva en el detalle, magia de la realización.

Forman era un hombre distinto, o por lo menos trabajaba en otra dirección creativa, atendía a la pintura de ambiente, lo social estaba dado por el pequeño detalle humano; ese pequeño detalle que puede pintar toda una

vida, como un poema de François Copee o un paisaje de Carrá. Nunca recomendaría este film a una persona que de *motu proprio* fuera a ver "King Kong" o desatendiera la sutil melodía de "La Catedral sumergida" de Debussy. Un fresco humano logrado con matices, alejado del gran tema pero cerca del espíritu por la magia de un relato que por momentos, si estamos adentro, adquiere una tensión totalmente distinta a la de su dinámica exterior con algo que algunos espectadores agradecen como una jarra de agua en el desierto y otros desprecian como esa misma jarra de agua en una fiesta de sofisticados brebajes.

Hablar de actores en un film como éste, es ocioso; cada actor, hasta el de la parte más pequeña, forma parte de una composición sabiamente orquestada, deliberada y espontáneamente creada por un titiritero con rasgos geniales que se llama Milos Forman, atraído ahora por la formidable maquinaria hollywoodense que le hará hacer films de éxito más seguro pero que, en un recuento final de la historia del cine, quizá tengan menos perdurabilidad.

¡Todos los espectadores al fuego! si no tienen miedo de quemarse con esta historia simple, agria y quemante que nos muestra un trozo de vida y nos sugiere otras cosas que requieren el esfuerzo de nuestra imaginación. Un esfuerzo que nos hará sentir sedados y enriquecidos, dispuestos a la historia confidencial, comunicativos y cálidos. Todo esto provoca " ¡Al fuego bomberos! ", si bailamos su ritmo y rimamos con su observación de una sociedad que, en un cuartel de bomberos y en un incendio, puede recomponer los círculos del infierno o las andanzas de la picaresca española.

(26 setiembre 1977).

LA MUERTE DE CHAPLIN

Hemos sido engañados por muchos Chaplin falsos: imitaciones de películas que decían ser de él y no lo eran; madres que convencían a niños que iban a ver una película de Chaplin para entregarse al placer de un melodrama; juicios de naciones o mujeres que lo pintaban indeseable por razones políticas o morales.

Ahora conozco el peso de estas inexactitudes y me niego a entregarme a una mentira más.

Chaplin no ha muerto. Algo murió de él hace mucho tiempo, lo demás no morirá nunca. Me niego a entregarme a esta falacia de las agencias de informaciones. Las puedo desmentir con un solo rollo de film y un proyector de ocho, diez y seis o treinta y cinco milímetros.

(En *Clarín*, 27 de diciembre 1977).

MARIO SOFFICI

Intento una aproximación al hombre y al artista Mario Soffici, y no puedo evitar la emoción, acaso porque me hubiera gustado despedirlo y, enfermo, no pude hacerlo.

El ser humano Mario Soffici era indivisible del director cinematográfico. A ambos los ubico en perfecto equilibrio de inteligencia e intuición.

La posible ubicación de Mario Soffici debo dividirla en varios tiempos, correspondientes a la vida de una generación posterior a la suya, ya que Mario Soffici fue un hombre de la edad y la época de mi padre.

Me remonto a mi tempranísima adolescencia y un primer deslumbramiento de clima envolvente se me da en 1937 con "Viento norte". Yo tenía trece años y comencé a respetarlo. No mucho después, en 1939, el año de sus "Prisioneros de la tierra", empecé a admirarlo, de nuevo impresionado por ese clima grávido, asfixiante, que construía estupendamente.

Mi padre me arrastraba en esos días a los corrillos del ambiente cinematográfico y en ellos supe de la ética y autoridad de Mario Soffici, de su intransigencia, del ascendiente sobre actores, autores y técnicos, de sus ásperas diferencias con los productores.

De merodeador del cine pasé, por decisión paterna, a integrar ese cine argentino en estado de euforia. Se me hizo obvio que Mario Soffici no seguía la corriente de los triunfos fáciles o aparentes. Al estrenarse "Tres hombres del río", en 1943, estuve entre los que aplaudieron a Soffici enfervorizados, ya sin dudas sobre su maestría para estre-

char la temática con la geografía. No tardaría en tratarlo personalmente.

Lo conocí, desde luego, por mediación de mi padre Leopoldo Torres Ríos. No me defraudó. Por el contrario, se me reveló un hombre culto, con capacidad para el diálogo y la discrepancia. Mi padre creía menos que Mario Soffici en un cine con fuerte respaldo industrial. Mi padre tenía mucho de lírico. Mario también pero con otra disposición a la organicidad profesional, las proporciones, el equilibrio. Estos conceptos los conversé con él años más tarde, en amistad de colegas. La coherencia suya fue absoluta y su afán por vertebrar la industria del cine nacional, afirmar la libertad de expresión e incrementar la producción informaron, en consecuencia, su labor de director del Instituto Nacional de Cinematografía en los años 1973 y 1974.

Tuve con Mario Soffici ciertas fricciones pasajeras que en algún momento de los años cincuenta y de los años sesenta nos separaron. Un ideal común nos volvió a unir. Ahora, la revisión de su filmografía acrecienta en la perspectiva mi admiración hacia él. Quiero destacar sus audacias experimentales en películas suyas no nombradas o recordadas habitualmente. Un ejemplo son sus ensayos de ritmo y montaje en "El pecado de Julia", de 1947.

Debo enfatizar, asimismo, acerca de cómo supo jugarse en momentos poco propicios, caracterizados por el acostumbramiento o la mediocridad. Una manera de jugarse fue el fresco nada convencional de "Barrio gris", en 1954, cuando la voz de orden era una temática rosa. Otra el ensayo de la intriga y el suspenso como el cine argentino no lo conocía hasta "Rosaura a las diez", de 1958.

Tuvo éxitos, algunos sin buscarlo, y sobre todo le importó una obra en consonancia con su propia índole. Etica, sensibilidad fílmica y solidez en la puesta en escena fueron virtudes mayores de Mario Soffici. Las sirvió con tanta ternura en la relación humana como dictatorialmente en el designio profesional.

Veo a Mario Soffici como uno de los inventores de la

diagramación cinematográfica y desearía que sus teorías, dispersas en notas, reportajes y declaraciones, se compilen para el aprendizaje y el ejemplo.

(En el homenaje de la Cinemateca Argentina a Mario Soffici en el primer aniversario de su fallecimiento, 10 mayo 1978).

ESTOY CANSADO

Desde hace muchos años, yo vengo haciendo cosas importantes para el cine argentino, conquistándole una posición en el mundo con premios internacionales. He recibido recompensas en Cannes, Río de Janeiro, Venecia, Berlín, donde además integré jurados. He participado en semanas de cine, en muestras y mesas redondas internacionales. Todas esas actuaciones creo que le han servido al país al mismo tiempo que me han servido a mí mismo. Y le han servido porque han ubicado al cine argentino dentro del panorama de la cultura mundial.

Pero todo esto pareciera que no valiera de nada, pues cada vez que se produce un cambio de gobierno me encuentro con un funcionario que, en lugar de escucharme, me endilga largas disertaciones de cómo tengo que hacer mis películas.

Ya estoy cansado. No tengo más ganas de ir y de pedir, como si estuviera pidiendo para mí. El cine argentino es parte del país. Es un fenómeno reiterativo.

Cada vez hay un grupo de funcionarios nuevos. Saben todo. Las conocen todas y nos dan cátedra a los autores del cine argentino. Es muy curiosa la situación.

Yo ya no tengo ganas de pedir más. Tengo ganas de que ahora me vengan a pedir a mí. Estimo que mi posición en el cine mundial es importante. Podría trabajar fuera del país y no quiero hacerlo porque quiero trabajar en mi país. Y necesito libertad. Sin libertad no se puede hacer cine. Es totalmente inútil que los cineastas salgan al exterior si no tienen libertad en la elección de temas, de personajes. Porque un cineasta, en el mundo contemporáneo, debe asumir los temas con responsabilidad y sentido estético.

Todo eso no tengo por qué pedirlo. Es algo que yo

tengo la obligación de dar a mi comunidad. Ir a pedir libertad me parece desdoroso a esta altura de mi vida. No necesito nada. He hecho mi obra. Mi obra está en el mundo. Lo que no quiero más es pedir lo que es un derecho. No voy a sentarme ante funcionarios que, inexplicablemente, se sienten con autoridad para aconsejarme la clase de cine que debe hacerse.

Yo sé qué cine debe hacerse, y pongo y sumo mi experiencia a todos, para el renacimiento del país.

(Texto póstumo, en el diario *Convicción*, 24 septiembre 1978).

BEATRIZ GUIDO

Ruedo la mayor parte de mis películas sobre argumentos de mi mujer, la novelista Beatriz Guido.

Sin embargo, después de leer su libro "La casa del ángel", no me gustaba. El film se construyó, por decirlo así, contra la novela, aunque de pleno acuerdo con la autora.

De hecho yo participo en todas las fases de elaboración de mis películas. Considero este trabajo, anterior al rodaje, como fundamental y creo que un realizador completo debería ser el único creador en esta fase. Pero los hombres capaces de eso no abundan: Eisenstein, Chaplin, Welles, Stroheim.

Por otra parte, el cine está todavía en una etapa experimental en este aspecto. El mejor modo de desarrollar un tema sigue siendo el de los italianos: el trabajo en equipo. De esta forma cada uno aporta ideas sobre los matices, las situaciones y las expresiones que enriquecen el argumento.

Beatriz coincide, por medio de sus novelas, de gran imaginación, perfectamente con mi universo. Me siento colaborador de sus novelas tanto como ella es colaboradora de mis películas, más allá del simple argumento. Juntos inventamos situaciones, diálogos y personajes, y llega el momento en que ya no nos acordamos muy bien de a quién pertenece tal situación o tal diálogo. Quizá los míos son más "cerebrales" y los suyos más "visuales".

El universo de Beatriz se ha incorporado al mío de una forma completamente natural y contínua, completando mi obra anterior. El mundo del cine ha mejorado a Beatriz como novelista dándole una mayor riqueza visual y más

verdad en los relatos. Mi universo cinematográfico se ha enriquecido intensamente con su aportación en situaciones y personajes.

(Reproducido en *Leopoldo Torre Nilsson*, folleto de la Filmoteca Nacional de España, 1979).

DECALOGO POSIBLE DEL DIRECTOR CINEMATOGRAFICO

Un director cinematográfico tiene que estar muy seguro de lo que quiere decir para permitirse el lujo de dudar de sus certezas.

* * *

Tiene que tener un sólido y profundo conocimiento de las distintas técnicas de la realización cinematográfica para permitirse olvidarlas.

* * *

Tiene que saber dar órdenes con ternura y ser profundamente tierno con autoridad. Tendrá el don de mandar sin hacerlo notar y sabrá esquivar las pautas sensoriales sin disminuir la consistencia de su mensaje.

* * *

Sacrificará por su obra sus intereses y sus afectos, pero como la pérdida de éstos podrá debilitar su obra futura, sabrá reencontrarlos y preservarlos más allá del sacrificio.

* * *

Su talento parecerá siempre mayor que su habilidad y su instinto será más fuerte que ambos.

* * *

Con sus naturales cobardías tendrá que construir grandes hazañas y tendrá que disimular su valor para que no parezca pedantería.

* * *

Abrirá siempre todas las puertas a los jóvenes para no respirar el aire enrarecido de la envidia y hará de sus conocimientos un pan compartido y cotidiano.

* * *

Para perdurar, sus fracasos serán siempre éxitos y sus éxitos deberán ser respuesta a sus obsesiones y no a modas o demandas.

* * *

Deberá abandonar el cine cuando descubra que el profesionalismo lo aleja de sus pesadillas y de sus vivencias, o de las pesadillas y las vivencias de los demás.

* * *

Tendrá que saber escribir como los mejores escritores de su generación, y conocer al ser humano, al actor y a los técnicos como si fuera el confesor del siglo XVIII o el analista del siglo XX pero sin la limitación del preconcepto.

MIS PELICULAS*

"EL MURO"

(Cortometraje. Blanco y negro. 1947).

r. y guión: LEOPOLDO TORRE NILSSON, sobre su cuento "El muerto"; f: Alvaro Barreiro ; colaboradores: José

---

* Leopoldo Torre Nilsson se inició como ayudante de dirección de su padre Leopoldo Torres Ríos en "Los pagarés de Mendieta" (1939). Continuó ese quehacer en otras películas de Torres Ríos: "La luz de un fósforo" (1939), "Sinvergüenza" (1940), "El mozo número 13" (1940), "¡Gaucho! " (1942), "El comisario de Tranco Largo" (1942), "El juego del amor y del azar" (1943), "La tía de Carlos" (1946), "Santos Vega vuelve" (1946), "La mujer más honesta del mundo" (1946), "El hombre del sábado" (1947), "Romance sin palabras" (1948), "Pelota de trapo" (1948), "El hijo de la calle" (1948), "Pantalones cortos" (1949), "El hombre de las sorpresas" (1949) y "El nieto de Congreve" (1949). Participó en el montaje de "¡Gaucho! ", y en la adaptación y guión de "Santos Vega vuelve", "La mujer más honesta del mundo", "El hombre del sábado", "Romance sin palabras", "Pelota de trapo", "El hijo de la calle", "Pantalones cortos" y "El nieto de Congreve", en colaboración con el padre. En exclusividad le pertenece el guión de "El hombre de las sorpresas". Fue también ayudante de dirección de Luis Bayón Herrera en "Un modelo de París" (1945) y "Tres millones . . . y el amor" (1946), y supervisor y adaptador de "Facundo, el tigre de los llanos" (Miguel P. Tato, 1952). Participó mucho más tarde en la producción de "Prisioneros de una noche" (David José Kohon, 1962), "El dependiente" (Leonardo Favio, 1969), "Fuiste mía un verano" (Eduardo Calcagno, 1969), "Y que patatín y que patatán" (Mario Sábato, 1971), "La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro" (Nicolás Sarquis, 1972-1976), "Los gauchos judíos" (Juan José Jusid, 1975) y "Adiós Sui Generis" (Bebe Kamin, 1976).

Arcuri, Rodolfo Bardi, José Sarno y Antonio Caviglia; i: Hugo Mujica y Bárbara Mujica.

En "El muro" hay dos problemas a contemplar: uno, el que deriva de su proyección, que puede interesarnos o no, que puede merecer aclaraciones o desdén; entra en la corriente, superada en Europa, no practicada aquí de los films de vanguardia, con sus debilidades técnicas y sus audacias formales y con gota de suprarealismo (más bien expresionismo en este caso) y el otro, el aspecto moral, la intención de gritar, gritar en este desierto que ni siquiera es académico de nuestro cine, gritar mal, desacertadamente, pero gritar aunque sólo sea para que oiga una sola persona y despierte. "El muro" se exhibió dos veces en Buenos Aires en exhibiciones organizadas por Gente de Cine que dirige Roland. No hay noticias de las contingencias que ese grito pudo haber provocado. ¿Fracaso del film, fracaso del público? "El muro" fue una tentativa por crear entre nosotros un cine de experimentación. Todavía tengo esperanzas de que sea continuada.

(En un programa del Cine Club Universitario de Montevideo, 1950).

"EL CRIMEN DE ORIBE"

(Blanco y negro, 1950).

pr: Leopoldo Torres Ríos - Rodolfo Hansen, para CINEMATOGRAFICA INDEPENDENCIA - ESTUDIOS MAPOL (Buenos Aires); j. pr: Pedro Pereira; r: LEOPOLDO TORRES RIOS - LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Amílcar Leveratto; arg: novela *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares; adapt: Arturo Cerretani; guión: Leopoldo Torre Nilsson; f: Hugo Chiesa; m: Alberto Soifer - Bernardo

Stalman (incluye fragmentos de obras de Debussy, Berlioz, Sibelius y Brahams); e: Carlos T. Dowling; mtj: José Cardella; s: Alejandro Saracino; rod: noviembre-diciembre/49; dist: Cinematográfica Independencia; estr: 13-4-50 en el Metropolitan (85'-SR). elenco: Roberto Escalada (José Luis Villafañe), Carlos Thompson (Carlos Oribe), Raúl de Lange (Vermehren), María Concepción César (Lucía Vermehren), Delia Cristiani, Truddy Tommys, Diana Wells, Carlos Rinaldi, Francisco Monet, Alberto Domínguez, Néstor Johan, Paula Darlán, Carlos Cotto, Arturo Arcari, Max Citelli, José Serrano, Miguel Leporace, Mario Confliti, Rafael Ricardo.

El yo moral, el yo que aspira a expresarse con imágenes y con sonidos, es idéntico al de 1948, pero, evidentemente, el yo profesional es muy otro. Yo, por ejemplo —y no es prudente que un director haga la crítica de un film justamente antes de que a ese film lo vean ustedes, pero me voy a adelantar a hacerla— encuentro insoportable en "El crimen de Oribe" muchos diálogos "literatoides", que no volvería a hacer ahora. Encuentro también insufrible la utilización de la música, que recarga el film. Encuentro, por otra parte, aceptable el movimiento fílmico de muchos momentos, el tratamiento de imágenes, y me gusta bastante la incomunicación que hay en los personajes. Si tuviera que hacer este film ahora otra vez, empezaría por eliminar muchas de sus secuencias verbales. Trataría de ambientarlo mucho más, yendo a filmarlo en los lugares auténticos y tratando de que el paisaje pese mucho más sobre los personajes; pero, en cambio, me gustaría volver a la misma atmósfera cerrada, la misma incomunicación entre los personajes. En resumen, existe la misma apetencia moral por expresarme, pero, seguramente, existen distintas circunstancias profesionales.

(En diálogo con Tomás Eloy Martínez, Radio Universidad de Córdoba, 6 agosto 1961).

"EL HIJO DEL CRACK"

(Blanco y negro, 1953).

pr: Armando Bó, para S.I.F.A., SOCIEDAD INDEPENDIENTE FILMADORA ARGENTINA (Buenos Aires); r: LEOPOLDO TORRES RIOS - LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r.: Oscar Baigorria; l.c.: Rafael García Ibáñez, basado en una idea de Armando Bó; guión: Leopoldo Torres Ríos; f: Enrique Walfisch; m: Alberto Gnecco - José Rodríguez Fauré; mtj: Rosalino Caterbetti; s: Germán Szulem; rod: abril-mayo/52; dist: S.I.F.A.; estr: 15-12-53, en el Normandie. (77'-SR). elenco: Armando Bó (Héctor "Balazo" López), Oscar Rovito "Tarzanito" (Mario López), Miriam Sucre (María del Carmen Alvarado de López), Francisco Pablo Donadío (Alvarado), Héctor Armendariz, Pedro Laxalt, Alberto Rinaldi, Rolando Dumas, Nelson de la Fuente, Víctor Omar, Reina Ortiz, Carlos Benso; e interpretándose a sí mismos: José Nuñez, Fioravanti, Omar Crucci, Brucce, Ernesto Bruno, Angel Labruna, Carlos Lacasi, Alberto Britos, Tucho Méndez, Juan Carlos Musegne, Pío Barraza, P. E. Arias, Antonio Amaya, Walter Gómez, José Minella, Julio Benilli, Mario Boyé, Pedro Dellacha, José García Pérez, José Ramos.

"DIAS DE ODIO"

(Blanco y negro, 1954).

pr: Armando Bó, para S.I.F.A., Sociedad Independiente Filmadora Argentina; dist: S.I.F.A.; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; arg: basado sobre el cuento "Emma Sunz", de Jorge Luis Borges; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Jorge Luis Borges; f: Enrique Walfisch; m: José Rodríguez Fauré; mtj: Rosalino Caterbetti; estr: 3-6-54, Astor, Suipacha y Roca (70'-PM16). elenco: Elisa Christian Galvé (Emma Sunz),

Nicolás Fregues (Plessner), Raúl del Valle (marinero), Enrique de Pedro (el padre), Duilio Marzio (muchacho en el cumpleaños), Leonor Vázquez, Virginia Romay, José Guisone, Lois Blue (ella misma).

¿Qué impulsa a un director hacia un determinado tema? (cuando no es la casualidad, el dinero y otras tristezas). ¿Qué fenómeno concreto, tangible, racional, hace que determinado hombre quiera consustanciarse con la obra de otro hombre y realizar una nueva, distinta? ¿Qué accidente de atracción irracional lo arrastra a expresarse dentro de las limitaciones o posibilidades de ese tema?

En 1948 leí un cuento de Jorge Luis Borges llamado "Emma Sunz" y sentí que dentro de él había la posibilidad de un film. Recién cinco años más tarde, cuando tuve la posibilidad de filmarlo supe por qué lo había sentido. Digo supe porque lo anterior fue una suerte de atracción irracional o subconsciente que yo en ese momento no me tomé el trabajo de averiguar. Esto me probó en cierta medida que las ideas cinematográficas para que sean totalmente vitales es necesario ponerlas en contacto con el mundo de la realidad fílmica. Antes de eso habitan en nosotros como deseos inconfesados, como fantasmas de un mundo futuro. Pienso que no todos los fantasmas pertenecen al pasado (me aterran los fantasmas que aguardan el futuro). "Emma Sunz" dentro de mí era una especie de esqueleto que esperaba una realidad donde ubicarse, un mundo que lo tolerase como film, que le diera celuloide para su circulación, seres de carne y hueso para habitarlo y hacerlo posible.

Fue pensado en primera instancia para ser un film de veinticinco minutos. Su argumento breve e intenso parecía no poder sobrellevar el estirón de una adaptación para largometraje. Un día me propusieron hacer con él una película larga. En ese momento empecé a pensar por qué había querido hacer con "Emma Sunz" una obra cinematográfica. Elegimos un tema por algo, algo así como elegi-

mos un modo de vida, esa elección, si somos seres concientes, significa un compromiso. Un compromiso con un modo de vida o de expresión. Hacemos una cosa porque sentimos que expresa esto o aquello. Nos atrae el ambiente, queremos mostrar la decadencia de una pasión, los estragos de la cocaína, la alegría de vivir. Pienso que mientras antes de hacer un film nos propongamos algo, las cosas van bien. No hay nada más triste ni más frecuente que un film sin propósitos. Y aquí yo me encontraba con la posibilidad de hacer una película, con un cuento que desde hacía cinco años quería filmar y no estaba muy seguro de lo que me proponía. Por un momento me asusté. ¿Es que yo sólo trataba de hacer un film interesante basándome en el ingenio del argumento? Entonces, a medida que comencé a pensar en la adaptación comenzaron a surgir las explicaciones aclaratorias que seguramente ya habitaban en mi subconsciente.

A medida que el film comenzó a crecer en mí, comenzó a tener un sentido, a medida que comenzó a tener un sentido, el trabajo de inventar situaciones e imaginar personajes fue más fácil y más rico. "Emma Sunz" en ese momento dejó de ser la historia de una muchacha que busca vengar de una manera perfecta el oprobio y la muerte de su padre. "Emma Sunz", era la historia de una soledad, en contraposición con un medio. Era una historia mucho más vieja, pero quizás más rica y expresiva. Era de alguna manera, la historia de todas las soledades, de todos los odios, de todas las venganzas. Esto es quizá, lo que más allá de todas las peripecias psicológico-argumentales de "Días de odio" he tratado de mostrar el repetido contrapunto del hombre y la sociedad.

"Emma Sunz" en el film está continuaménte sola, salvo en un brevísimo recuerdo de tres minutos a lo sumo. No dialoga con nadie, no tiene accesos de comunicación con el mundo que la rodea y cuando una circunstancia emotiva parece romper el bloque, un factor externo sitúa las cosas en el mismo punto.

Setenta veces siete (1962). Francisco Rabal e Isabel Sarli.





Homenaje a la hora de la siesta (1962). Paul Guers y Alida Valli.

La terraza (1963). Graciela Borges, Dora Baret y Leonardo Favio.





El ojo que espía (1966). Stathis Giallelis.

Los traidores de San Angel (1967). Ian Hendry.





Martín Fierro (1968). Lautaro Murúa y Alfredo Alcón.

El santo de la espada (1970).





Güemes (*La tierra en armas*, 1971). Alfredo Alcón.

He tratado de hacer con estos elementos un film tan importante como los propósitos que lo inspiraron, de lo que sigue no es mi tarea seguir hablando. Ustedes tienen la palabra.

("Historia de una película", en *Gente de Cine*, N° 29, enero-febrero 1954).

Debo decir que mi proyecto más audaz, que fue "Días de odio", fue prohibido para la exportación, y virtualmente sus posibilidades de distribución en el país se limitaron al máximo, no sé si porque era obra de un autor no visto con simpatía por el gobierno, o porque se pensó que el tema era demasiado negro o desagradable, que no mostraba una Argentina demasiado feliz en algunos de sus personajes.

(En diálogo con Tomás Eloy Martínez, Radio Universidad de Córdoba, 6 agosto 1961).

No sé si me encontraría capaz de construir un poema épico, pero sé que podría lograr bien un metraje menor. "Días de odio" había sido pensado como un medio metraje, y así hubiera sido excelente. El tema se dispersó en el largo metraje. Incluso hubo que darle un tratamiento de novela y un final de cuento. Esto era defraudante. Hay ciertos conceptos que se desarrollan mejor en un film de medio o corto metraje.

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

"LA TIGRA"

(Blanco y negro, rodada en 1953, estrenada en 1964).

pr: Armando Bó, para S.I.F.A., SOCIEDAD INDEPENDIENTE FILMADORA ARGENTINA (Buenos Aires); r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Rodolfo Blasco; l.c: Carlos Alberto Orlando, basada en la obra teatral homóni-

ma de Florencio Sánchez; f: Enrique Walfisch; cm: Roberto Matarrese; m. y d.m: José Rodríguez Fauré; mtj: Rosalino Caterbetti; s: Germán Szulem; lab: Alex; estr: 10-9-64 en Gran Victoria y Loria (59'-PM18). elenco: Diana Maggi ("La Tigra"), Raúl del Valle (Olivera), Duilio Marzio (Luis), Elcira Olivera Garcés (Magda), Elida Dey (Zulema), Lina Bardó ("la mala"), Carlos A. Dussó, Manolo Sucher, Silvana Mariscal, Teresita Pintos, Anita Beltrán, Elsa Roza, Blanca Lafont, Liza Barnet, Justo Martínez, Syla Spanberger Parera, Héctor Achával.

Inconvenientes de censura demoraron el estreno once años, aunque el film tuvo una difusión relativamente clandestina en copias de 16 milímetros. Con algunos cortes se llegó a pasar por televisión ("Sábados circulares" de Nicolás Mancera, Canal 9) poco antes de su estreno oficial en una mutilada copia en 35 mm.

"PARA VESTIR SANTOS"

(Blanco y negro, 1955).

pr: ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I. (Buenos Aires); r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Orlando Zumpano; l.c: Sixto Pondal Ríos - Carlos Olivari; f: Alberto Etchebehere; cm: Alberto Curchi; m. y d.m: Tito Ribero; e: Dimas Garrido; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; dist: Argentina Sono Film; lab: Alex; estr: 4-8-55 en el Ocean (78'-SR). elenco: Tita Merello (Martina Brixuela), Jorge Salcedo (José Luis Ordoñez), Tomás Simari (Don Aldo), Frank Nelson (Pichín Brizuela), Alba Mujica (Donata), Yuki Nambá, Miriam de Urquijo, José de Angelis, Juan Carlos Palma, Carlos Bianquet, Josefa Goldar, Lalo Malcom, Nelly Beltrán, Miguel Cozza, Dora Ferreyro, Roberto Guthié, Carlos Cotto, Beatriz Taibo (Carola Brizuela). s.f.tt: Elvira Quiroga, Isidro Fernán Valdéz, Olga Gatti y Ricardo Quinteros.

Por su labor en la película Alba Mujica obtuvo el premio de mejor actriz de reparto, otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

En "Para vestir santos", me encontré con un libro y una intérprete y en razón de la preponderancia de ambos tengo que ser un poco dócil en la filmación, porque no puedo modificar el libro, ni controlar totalmente a la intérprete; me cabe, entonces, menos responsabilidad. En otras películas, no. La responsabilidad me incumbe a mí, a mi aprendizaje, a mi posible perfeccionamiento de estilo.

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

Recuerdo que el representante de la empresa miraba con incredulidad y suficiencia cómo yo le mostraba entusiasmado una versión modernizada del "Martín Fierro", otra del "Hombre que fue jueves" de Chesterton, una de "El proceso" de Kafka. Entonces me dijo: bueno, ahora que sé cuáles son sus ideas le voy a confiar la dirección de la película "Para vestir santos", con Tita Merello de protagonista. El tema era un melodrama de la época, tan denso, tan lagrimeante y lo más ajeno posible a mis intenciones. Sin embargo, lo filmé. Ya me enfrentaba por primera vez a la realidad y la asumía. Para no caer en la sensiblería, filmaba casi con indiferencia, trataba a los textos con sumo cuidado técnico pero como si estuviese lo bastante lejos. Llevé la acción con naturalidad, quitándole cualquier exceso. Al final "Para vestir santos" fue un éxito.

(En la revista *Mercado*, 18 marzo 1978).

"GRACIELA"

(Blanco y negro, 1956).

pr: ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I. (Buenos Aires); r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; arg:

basado sobre la novela *Nada* de Carmen Laforet; adapt: Arturo Cerretani; l.c: Leopoldo Torre Nilsson; f: Aníbal González Paz; cm: Ricardo Agudo; d.m: Juan Ehlert; música de fondo: Teddy Giorgio; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; lab: Alex; rod: 1955; dist: Argentina Sono Film; estr: 10-5-56 en el Iguazú. elenco: Elsa Daniel (Graciela Aliaga), Lautaro Murúa (Román Aliaga), Susana Campos (Ena Salgado); Alba Mujica (Angustias Aliaga), Ernesto Bianco (Juan Aliaga), Alita Román (Alicia Salgado), Frank Nelson (Alberto Pons), Ilde Pirovano (abuela), Diana Ingro (Gloria), Alejandro Rey, Amalia Britos, Alberto Barcel, Justo Martínez, Lilian Keller, Rubén Matías, Mónica Linares, Nicolás Taricano, Carlos Rimoldi, Beto Gianola, Héctor Llovereda.

En "Graciela", ya he superado el problema de la interpretación; los actores están mucho mejor manejados, los tonos están mejor dados, pero descubro que hay una serie de fallas en el libro y que tampoco he superado el problema de la banda sonora, que está recargada de música en muchos momentos.

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

"EL PROTEGIDO"

(Blanco y negro, 1956).

pr: Luis, Nicolás y Enrique Carreras, para PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA GENERAL BELGRANO (Buenos Aires) - LEOPOLDO TORRE NILSSON (Buenos Aires); dr.pr: Carlos Marcos Stevani; pr: Juan A. Testa; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: José Antonio Martínez; arg. y guión: Leopoldo Torre Nilsson; f: Aníbal González Paz; cm: Alberto Curchi; m: Tito Ribero; e: Gori Muñoz; mtj: Nelo Melli; s: Hugo Gaggianesi; lab: Alex; dist: Cine-

matográfica General Belgrano; estr: 22-11-56 en el Ambassador y otros. (80'-PM18). elenco: Rosa Rosen (Cristina Douglas), Guillermo Bataglia (J. W. Vanasco), Guillermo Murray (Osvaldo Bardi), Mirko Alvarez (joven), Alicia Bellán (Inés González), Pepe Soriano (amigo de Osvaldo), Juan José Mirabelli (Florida), Osvaldo Robledo, Pablo Duña, Pacheco Fernández, Fernando Vegal, Víctor Proncet, Justo Martínez, Pedro Desio, Mabel Duclós, Pepe Federico, Marta Gutiérrez, Mariela Reyes, Mónica Linares, Alberto Barcel, Arsenio Perdiguero, Ricardo Quinteros, Carlos Romero, Claudio Vernet, Mario Benigno

No siempre el film que más quiero es el mejor. "El protegido" es un film que quiero mucho y pienso que me representa. Sin embargo no tiene éxito de público ni de crítica, pese a que lo hago con entera libertad y entusiasmo; escribo yo mismo desde la primera hasta la última frase del libreto, decido la filmación, el montaje, etcétera; sin embargo no sale.

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

Es un film realizado por necesidad, de algún modo pretende mostrar la situación de cierto tipo de hombre argentino, empujado a un mundo donde cualquier procedimiento es válido para la consecución de un fin. Ese mundo, en este caso, es el del cinematógrafo. Un mundo que para mi alegría y mi desgracia conocí perfectamente. En este ambiente ubiqué a los personajes de "El protegido"; pero pienso que el productor, alternativamente omnipotente y débil, despótico y sumiso, con una válvula de escape hacia la oscuridad confesada y tortuosa; la mujer frustrada en su carrera y en su matrimonio por algo ya casi innato en sí misma que la hará frustrarse en toda posible relación futura, y el protegido, un hombre joven, quizá inteligente, quizá noblemente inspirado, pero lanzado a un mundo sin substancia, en un ambiente corrompido por las consecuencias de la dictadura imbecilizante y chata, podrían traducirse a

otros ambientes de este país. Filmé "El protegido" cuidando que los virtuosismos no empañaran los conceptos ni una técnica simplista los disminuyera. Pienso que está en la línea de mis films necesarios. Aquellos que, más allá de su posible éxito o fracaso, nunca me arrepentiré de haber realizado.

(En la revista *Mundo Argentino*, noviembre de 1956).

"LA CASA DEL ANGEL"

(Blanco y negro, 1957).

pr: ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I. (Buenos Aires); a.pr: Adolfo Cabrera; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; l.c: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson - Martín Rodríguez Mentasti, basado sobre la novela homónima de Beatriz Guido; f: Aníbal González Paz; m: Juan Carlos Paz; e: Emilio Rodríguez Mentasti; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; lab: Alex; rod: 1956; dist: Argentina Sono Film S.A.C.I.; estr: 11-7-57 en el Ocean y otros (78'-PM18). elenco: Elsa Daniel (Ana), Lautaro Murúa (Pablo Aguirre) - Berta Ortegosa (la madre de Ana), Bárbara Mugica (Vicenta), Yordana Fain (Naná), Guillermo Bataglia (Dr. Castro), Alejandro Rey, Eduardo Naveda, Lily Gacel, Alicia Bellán, Paquita Vehil, Elvira Moreno, Domingo Mania, Miguel Caiazzo, Roberto Bordoni, Florian Mitchel, Rosita —Roxana— Zucker, Onofre Sansac —Lovero—, Eva Pisardo, Alberto Rudoy, Beto Gianola, Alberto Barcel.

Incluye un fragmento de "El águila solitaria" (Clarence Brown, 1925), film norteamericano con Rodolfo Valentino y Vilma Banky. Fue premiado como mejor film, mejor director, mejor fotografía y mejor música por el Instituto

Nacional de Cinematografía. Fue presentado en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes con gran éxito de crítica.

A tanto tiempo de "La casa del ángel" pienso sobre ella de distintas maneras. Circunstancias y motivaciones cambiantes, tiempos desiguales no necesariamente distanciados en fechas, me cambian ocasionalmente la perspectiva. Sin embargo, nunca dudo de que es en cierto modo mi película fundamental, o profesionalmente fundamental, la del encuentro con la imaginación literaria de Beatriz y también con una temática de mi preferencia, con la posibilidad de ahondamiento en los seres, en su incomunicación, en los prejuicios de una sociedad poblada de tabúes, envuelta en cerrados conceptos religiosos. A eso tendió mi obra cinematográfica desde un comienzo, con otra característica que se pretendió negarme: el auscultamiento del hombre argentino, de la mujer argentina, no diré del ser nacional para no caer en fórmulas. Tal vez me faltaba experiencia y lo que no me aportaban argumentistas profesionales, me vino por una escritora todavía ajena al cine. Psicológicamente yo fui acortando tramos de penetración en los tipos con "Graciela" pero no era un libro nacional. No es cuestión diré nacionalista, porque también creo que un texto extranjero podría servirme a una visión auténtica en cuanto mi mirada no es extranjera. Pero en "La casa del ángel", novela que en un principio no me gustó, encontré elementos directamente argentinos, diría de impotencia e irrealización argentinas, desde la óptica de una burguesía aislada, claustrofóbica, que yo asimilaba desde enfrente. Que mi apetencia de la novela, aún en conflicto con ella, me convenciera para una película, determinó por fin una línea de expresión o un estilo que, debo confesarlo, todavía me sorprende en su rigor de imagen. Fue una época en que se me dieron circunstancias excepcionales. Entre "La casa del ángel", "El secuestrador" y "La caída" existe, supongo, una gran coherencia. Me doy cuenta de que son películas que pude filmar

en un momento irrepetible. Se dieron hechos en el país y en el cine mismo como para que las imaginara y realizara sin interferencias importantes. Por audacia de temas, factores de mercado, censuras en aumento y actores que no están o ahora serían marginados, no podrían ser posibles unos cuantos años después, ya que vivimos desgraciadamente en involución. "La casa del ángel" me llevó al escenario internacional con su presentación en Cannes y juicios tan definitivos como los de un Sadoul o un Bazin. Contrariamente a cierta crítica, no creo que mi filmografía ulterior pueda ser tildada de inconsecuente o incoherente. Sí creo que sufriría circunstancias adversas que en el breve lapso de esos tres títulos no se hacían evidentes.

(En diálogo con Jorge Miguel Couselo, julio 1977).

"PRECURSORES DE LA PINTURA ARGENTINA"

(Cortometraje. Agfacolor, 1957).

pr: Instituto Nacional de Cinematografía; r. y guión: LEOPOLDO TORRE NILSSON; f: Luis Galán de la Tierra; Relato: Julio Rinaldini; mtj: Nelo Melli.

"LOS ARBOLES DE BUENOS AIRES"

(Cortometraje. Agfacolor, 1957).

pr: Instituto Nacional de Cinematografía; r. y guión: LEOPOLDO TORRE NILSSON; f: Luis Galán de la Tierra; relato: Silvina Ocampo, dicho por Luisa Vehil; mtj: Neli Melli.

"EL SECUESTRADOR"

(Blanco y negro, PanoramaVisión. 1958).

r: ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I. (Buenos Aires); a.pr: Carmelo Vecchione; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; l.c: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson; f: Alberto Etchebehere; m: Juan Carlos Paz; e: Emilio Rodríguez Mentasti; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; lab: Alex; dist: Argentina Sono Film S.A.C.I.; estr: 25-9-58, en el Broadway y otros (75'-PM18). elenco: María Vaner (Flavia), Leonardo Favio (Berto); Lautaro Murúa (Patrik), Oscar Orlegui (Pelusa), Carlos López Monet (Gustavo), A. López Méndez ("Bolita"), Jorge Rudoy (amigo de Pelusa), Beto Gianola, Amalia Bernabé, Osvaldo Terranova, Oscar Caballero, Jorge Palaz, Carmen Giménez, Diana y Apolo, Miguel Cossa, María Esther Corán, José Olivero, Luis Vicente, Norma Díaz, Jorge Villalba. s.f.tt: Mario Savino, Luis Orbegoso, Enrique Pinti, Rolando Dumas y Yamandrú Di Paulo.

"El secuestrador" mereció el segundo premio a la producción anual del Instituto Nacional de Cinematografía, que también premió su partitura musical. La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le concedió los premios a la revelación femenina a la actriz María Vaner y —compartido— a la mejor escenografía.

Hay dos clases de cine verdaderamente desgraciadas: el cine que no se propone nada, el que se hace porque sí, y el otro, el que se hace proponiéndose cosas deliberadamente; el que se propone hacernos más buenos o más malos; el que trata con fórmulas algebraicas de convencernos de que las cosas son así o asá.

En medio de estas dos tendencias finalmente negativas, hay un tercer tipo de cine: el que se hace por imperiosa necesidad de comunicación, el que nos cuenta sencilla o complicadamente las cosas del mundo, las que son, las que

fueron o las que serán. Ese cine es una suerte de censo espiritual y físico del mundo, nuestra mejor herencia para el futuro, nuestra verdad y nuestro testimonio.

Yo, que a lo largo de mi corta carrera, aprendizaje diría casi (todo es siempre aprendizaje y algo final es verdad), yo, que a veces he hecho cine buscando conmover o convencer, puedo asegurar que "El secuestrador" no se propone ni lo uno ni lo otro; sólo se propuso desde su nacimiento, ser. Y allí está, con su verdad tremenda que pretende ser auténtica, que no atendió a requerimientos comerciales ni teóricos, que reconstruyó su realidad desde sus cimientos y que buscó sus rostros y sus calles con ese solo afán de verdad.

Quizá "El secuestrador" es mi experiencia más terrible, más peligrosa; quizá "El secuestrador" parezca a muchos un film sádico, o una verdad innecesaria; asumo la total responsabilidad de su contenido final y parcial, agradeciendo a quienes hicieron posible sus imágenes y sus sonidos. Si alguien me ofreciera otras técnicas, otras sabidurías artesanales o artísticas para concretar esta obra, yo volvería a elegir uno a uno a cada uno de los colaboradores que fervorosamente acompañaron la gestación de esta película.

El cine no es una golosina para empalagar imbéciles, ni un sedante para calmar dolores de cabeza. El cine debe ser un dedo acusador, un descubridor de una llaga, un vociferador de la verdad. Y ustedes, espectadores, no deben ir a él para olvidar sus preocupaciones, sino para encontrar reflejadas, por encima de las pequeñas preocupaciones diarias, las grandes preocupaciones del mundo. De esas preocupaciones sublimadas está escrita la mejor historia del hombre.

(En el diario *El Mundo*, 24 septiembre 1958).

"LA CAIDA"

(Blanco y negro, Visión Panorámica, 1959).

pr: Leopoldo Torre Nilsson; a.pr: Adolfo Cabrera; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; L.C: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson, sobre la novela homónima de Beatriz Guido; f: Alberto Etchebehere; m: Juan Carlos Paz; e: Emilio Rodríguez Mentasti y Juan C. Saavedra; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; lab: Alex; rod: 1958; dist: Argentina Sono Film S.A.C.I.; estr: 26 de febrero de 1959; elenco: Elsa Daniel (Albertina), Lautaro Murúa (Lucas), Duilio Marzio (José María Indarregui), Hebe Marbec (Laura), Nora Singerman (Lidia), Oscar Orlegui (Diego), Carlos López Monet (Gustavo), Lidia Lamaison (Marta), Mariela Reyes, Mónica Grey, Emma Bernal, Osvaldo Robledo, Santángelo, Mónica Linares, Miguel Caiazzo, Roberto Bordoni, Enrique Kossi, Angel Díaz, María Delfino, Pinky (Delfina).

Descubrir, bucear, hundir el dedo en la llaga, alguna, una o todas las llagas. El cine debe ser desentrañamiento de verdad, buceo, duda, grito. Encuentro con seres en la infernal oscuridad o deslumbrante luz. El hombre, el hombre, siempre el hombre medida de las cosas; detrás, el milagro, la ciencia, el mito, el horror de verdades innombrables, la santidad de lo que es.

Poseer un oficio, equivocarse, tener un éxito o un fracaso, todo eso es consuelo, o posibilidad o laberinto; el cine es un milagro de por sí; por eso le perdonamos la sed, la angustia, el hambre a que nos condena en su general indiferencia por los grandes misterios o problemas del hombre.

"La caída" se propone uno o varios retratos de seres, retratos crueles sin retoques moralizadores o lineales; a su vez se propone indagar en la vida de un grupo de seres que no son todos los de una comarca o nación, pero que por *ser*, podrían representar a muchos a los que determinadas circunstancias llevarán a determinada situación.

Pocos seres están subordinados al frío, al calor, al hambre o al lujo más que hasta cierto punto; detrás de las cosas que debitan los réditos, controlan los estados o figuran en los archivos municipales, hay hombres con un corazón, una angustia, una alegría que escapan al control social o al censo estatal; allí, agazapados, están el novelista, el músico, el cineasta, para descubrir y dar testimonio de este último diapasón humano, esa fortuita circunstancia, ese acorde armonioso o cacofónico, ese sutil encuentro o desencuentro.

"La caída" pretende ser un retrato de gentes en circunstancias particulares, quizá después de verla podamos pensar en la incomunicación humana, en el tremendo desencuentro de los adultos y los niños; si algo de ello ocurre, si después de ver este film un solo hombre mira los ojos de un solo niño buscando algo más que esa ecuación simplificadora que hemos hecho de la infancia, la mitad de nuestro camino estará cumplida; la otra mitad difícilmente se mida con los resultados inmediatos.

(En el folleto para la presentación del film en el Festival Cinematográfico Internacional de Berlín, 1959).

"FIN DE FIESTA"

(Blanco y negro, 1960).

pr: Néstor R. Gaffet - Leopoldo Torre Nilsson, para PRODUCCIONES ANGEL (Buenos Aires); pr.e: Juan Sires; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido - Ricardo Luna; f: Ricardo Younis; m: Juan Carlos Paz; d.m: Juan Ehlert; e: Juan J. Saavedra - Emilio Rodríguez Mentasti; mtj: José Serra; s: Mario Fezia y Juan Carlos Gutiérrez; lab: Alex; estr: 23-6-60, Broadway y Sarmiento (104'-PM14). elenco: Arturo García Buhr (Mariano Braseras), Lautaro Murúa

(Guastavino), Graciela Borges (Mariana Braseras), Leonardo Favio (Adolfo Peña Braceras), Lidia Lamaison, Osvaldo Terranova, María Principito, Idelma Carlo, Hilda Suárez, Leda Zanda, Juan Carlos Galván, Elena Tritek, Santángelo, Emilio Guevara, Ricardo Robles, Marta Murat, Ignacio Finder, Claudio Martino, Hugo Caprera, Javier Chapuy, Delfor Medina, Salo Vasochi, Angel Boffa, Titi Nelson, Juan Gamba, Jorge Singerman, Sebastián Astuto, Patricio Farrel, Elvira Rotela, Elbio Nesser, Raúl Aubelle —Aubel—, Celia Spragón Hernández, Alfio Rosomaño, Héctor Barreta.

Tengo treinta y cinco años. "Fin de fiesta" es mi undécima película. La he hecho en plena madurez de oficio y de razón. Ninguna circunstancia estatal o económica ha puesto límites a mi obra. Está basada en una novela homónima de Beatriz Guido, de notable éxito de crítica y de público. Eso en sí es un peligro, puesto que la novela ha gustado tanto, que las comparaciones pueden llegar a resultar dañosas para el film.

Ninguna película me procuró más trabajo, desde buscar los actores que dieran los personajes hasta la selección de los lugares, para lo cual recorrimos virtualmente todo Buenos Aires; quintas, calles, paredones, gallineros, casas de suburbio y ambientes acaudalados, todo debió ser requisado, probado con luces, visores y diafragmas. En su primera exhibición pública, en La Plata, un grupo de muchachos interrumpió la función gritando "Viva Barceló", identificando al caudillo del film con éste. La verdad es que la novela toma anécdotas de distintos caudillos de la provincia de Buenos Aires para componer el retrato de un caudillo genérico. Algunas personas que en razón de atenciones figuraban en los títulos de "Fin de fiesta" nos han pedido que retiremos sus nombres. Cuando fue exhibida en Inglaterra y en Francia, el comentario general traducía la sorpresa de que una película así pudiese filmarse. Un crítico norteamericano comentó que la realidad en ella mostrada era similar a la acaecida en muchos pequeños estados norteame-

ricanos donde también gravitaron en su momento caudillos que manejaban a su antojo la vida pública y civil. Y todos sostuvieron que el tema, muy lejos de ser localista, iba a resultar de amplio interés general. Esperemos . . .

(En el diario *El Mundo*, 1° junio 1960).

Entre "Fin de fiesta" y "Un guapo del 900", podría haber cierta relación, pese a que son muy distintas en su tratamiento y estilo. Temáticamente, es enfrentar la realidad argentina, presentar al hombre argentino ya desarrollado, vale decir no en su fase crítica (como en "La casa del ángel", "La caída" y "El secuestrador"), sino ya dado, y enfocar una realidad como friso. Pienso que también van a conectarse con "Martín Fierro", donde existe también una realidad como friso; también el personaje es el hombre argentino, hombre incomunicado, hombre en desencuentro, y sobre la base de la realidad nacional, también pienso reiterar lo que ya hice estilísticamente en "Un guapo del 900".

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

Hice "Fin de Fiesta" con el propósito de construir un friso social.

Claro que lo social como yo lo siento, arrastra siempre, un inevitable trasfondo psicológico y entonces reaparecen nuestros viejos temas: la incomunicación, la mala relación entre jóvenes adultos, la mala educación religiosa. ¿Será que el creador nada siempre en las mismas aguas? ¿será que no puede eludir los mismos paisajes, los mismos vecindarios?

"Fin de fiesta" es, sin embargo, un esfuerzo por retratar una realidad fuera de nosotros mismos, aunque como en todo retrato va entero el fotógrafo con su mundo. Pienso que Braseras, Guastavino y Adolfo están en la realidad argentina. Braseras lo está atrozmente, en la realidad política del país, en los viejos y nuevos políticos; pero muy especialmente, en el prototipo político conservador, ese que ni

siquiera fue heroico como los que desencadenaron las montoneras en el siglo pasado; sino que simplemente heredó tierras y tuvo astucia política.

Guastavino es el matrero alzado, atroz en su devenir cotidiano pero todavía robándonos el afecto en su inevitable destino de hombre que muere siempre "boca abajo en una alcantarilla cualquiera", y Adolfo es nosotros, nosotros indecisos, nosotros dudando, nosotros cobardes, nosotros tirando la bofetada hacia el vacío, nosotros aullando nuestro presente, en nuestro titubeante paso hacia el futuro.

(En la revista *Temas de Cine*, N° 17, Madrid, 1962).

"UN GUAPO DEL 900"

(Blanco y negro, 1960).

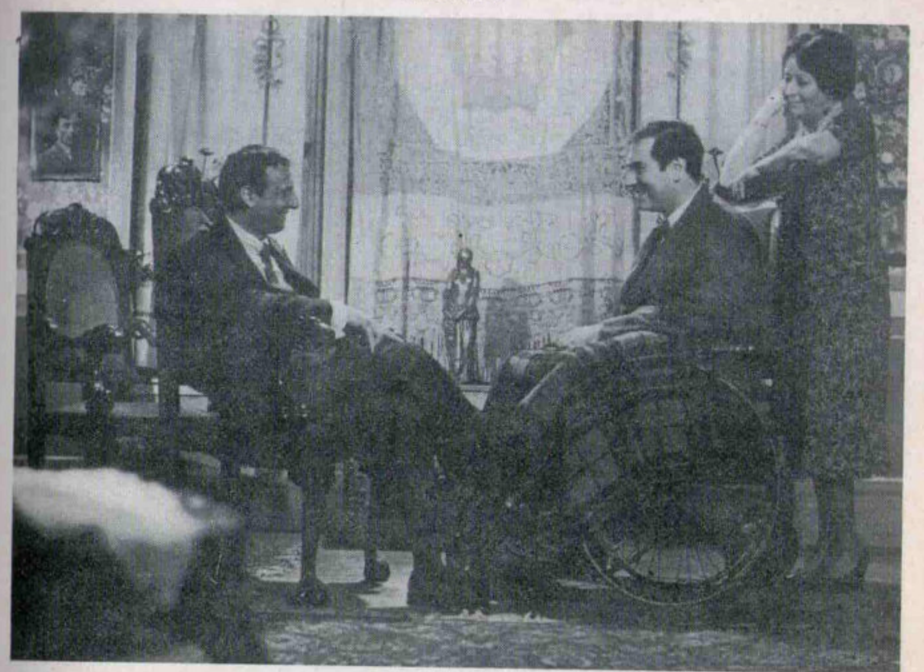
pr: Néstor R. Gaffet - Leopoldo Torre Nilsson, para PRODUCCIONES ANGEL (Buenos Aires); a cargo de la pr: Tito Benmuyal y Horacio Rivarola; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; arg: Obra teatral homónima de Samuel Eichelbaum; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Samuel Eichelbaum; f: Ricardo Younis; m: Atilio Stampone; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jorge Garate; s: Mario Fezia; lab: Alex; estr: 17-8-60, Gran Rex, Gaumont y otros (84'-IM14). elenco: Arturo García Buhr (Dr. Alejo Garay), Alfredo Alcón (Ecuménico López), Elida Gay Palmer (Edelmira Carranza de Garay), Lidia Lamaison (Natividad López), Luis Otero, Susana Mayo, Jorge Villalba, Beto Gianola, Eduardo Foglizzio, Ovidio Fuentes, Mario Rolla, Oscar Matarrese, Walter Soubrié, Francisco Iribarren, Alejandro Oster, Pablo Rivera, José Del Vecchio, Angel Vigo, Oscar Peona, David Tonelli, Antonello Carpion, Duilio Marzio (Dr. Clemente Ordoñez).

Se exhibió en el Festival de Santa Margherita Ligure, Italia, 1960, donde junto con "El jefe" de Fernando Ayala

y "El negoción", de Simón Feldman, obtuvo el premio a la Mejor Selección, además de estas distinciones: Mejor Guión, Escenografía ByN, Mejor Actor (Alcón) y Mejor Actriz de Reparto (Lamaison), del Instituto Nacional de Cinematografía, y premio al Mejor Director y Mejor Actor de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

La idea de hacer "Un guapo del 900" no fue mía, me fue propuesta antes de "Fin de fiesta" y me interesó de modo global. Yo tenía entonces una idea remota de la pieza. Se me habló de una adaptación hecha por Petit de Murat, que iba a ser dirigida por Demare en 1951, y de la cual se llegaron a hacer 100 tomas, interrumpiéndose después la filmación. Leí la adaptación y no me interesó. Tenía la impresión de que era algo farragosa, un tanto epidérmica, aunque podía dar lugar a una reconstrucción de ambiente interesante. En casa de mi padre encontré las obras completas de Eichelbaum, y leí entonces el original. Decidí entonces que no filmaría esa adaptación, pero que haría el film en caso de poder hacer otra. El productor me enteró de que el mismo Eichelbaum había trabajado en esa adaptación, pero yo quería hacer mucho más su obra teatral. Creo que él se había traicionado a sí mismo en la parte que le había tocado en ese trabajo. No pretendía yo trabajar según los conocidos moldes cinematográficos de adaptación: desplazar las escenas en el espacio, que ellas ocurran en exteriores, que los personajes se expresen por situaciones, en lugar de hablar, o que se tomen textos de la pieza y se los traslade a una suerte de acción de entonces, para que ocurra lo que el personaje dice en una frase, se hagan dos o tres escenas absurdas. Repetí al productor: si se pudiera hacer la obra de teatro, con muy pocas modificaciones, la haría. A mí me parece que la obra de teatro es de brochazos fortísimos, certeros, con personajes tan hondamente trazados como Ecuménico y la madre, y con una cantidad de posibilidades, por las cuales estaba dispuesto a hacerla. Cuando dije eso, posiblemente tenía ya cierta aspiración de

La maffia (1972). Héctor Alterio, José Slavin y China Zorrilla.





Los siete locos (1973). Sergio Renán, José Slavin y Alfredo Alcón.

Boquinas pintadas (1974). Marta González y Leonor Manso.

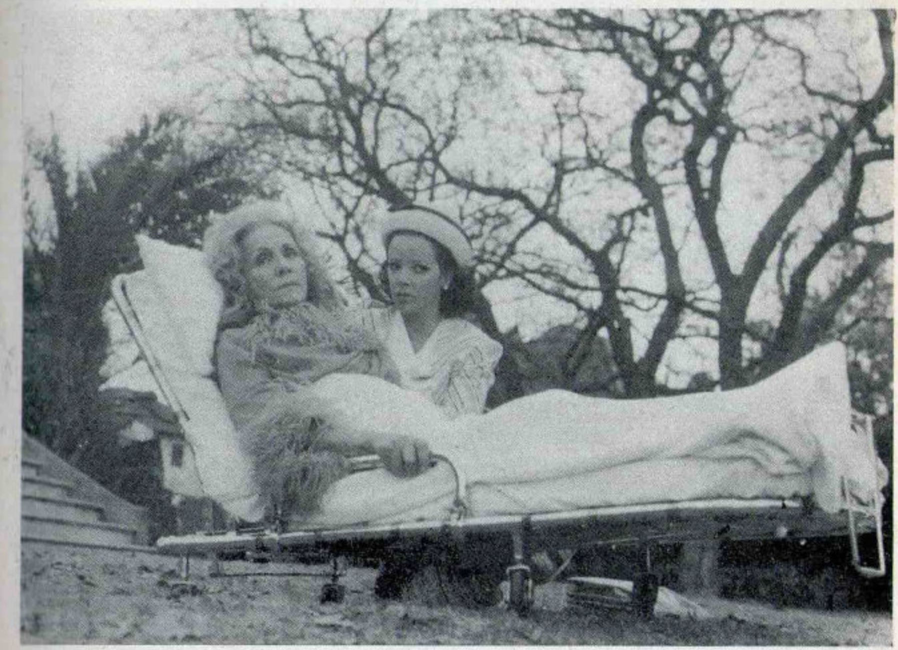




El Pibe Cabeza (1975). Alfredo Alcón y Marta González.

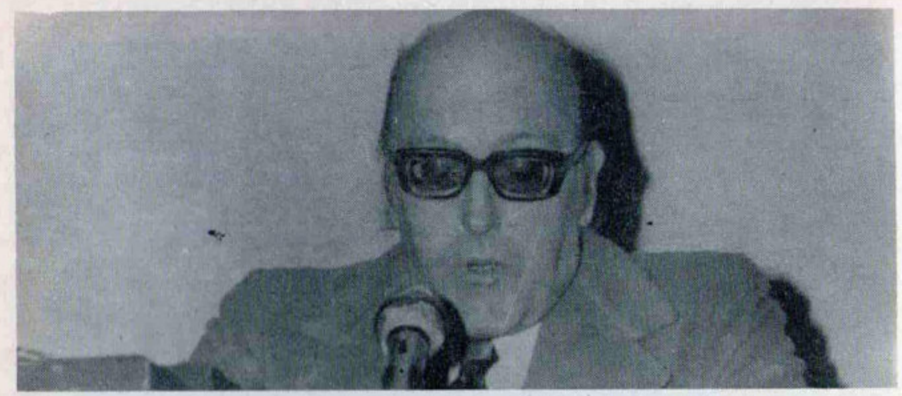
La guerra del cerdo (1975). José Slavin y Héctor Tealdi.

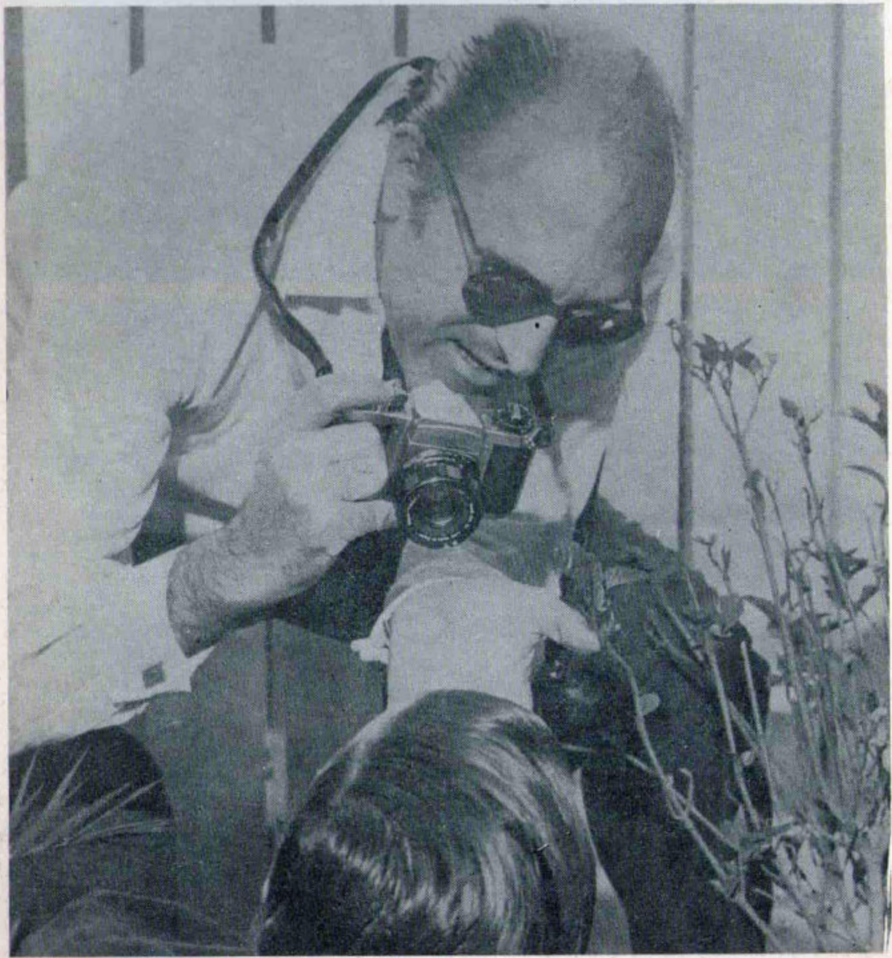




Piedra libre (1976). Mecha Ortiz y Marilina Ross.

L. T. N. en la inauguración de una retrospectiva (1977).





L. T. N. en acción como fotógrafo.

hacer una película realista. Paralelamente vino el proyecto de "Fin de fiesta" que me interesó mucho más. Al concluir este film, se habló de "Martín Fierro". Circunstancias particulares (mi padre muy enfermo), me impidieron encarar una obra de tanta envergadura.

Recordé entonces el proyecto de siete meses atrás y acepté hacer la película sobre la base de una nueva adaptación. Hablé con Eichelbaum, y luego de una serie de casi desencuentros, un diálogo bastante duro, y una discusión bastante larga, él me dijo: "hágala como la sienta". Como la siento es, creo, como la sintió usted, repuse, porque voy a reproducir casi íntegramente la obra de teatro. Quedamos también de acuerdo, en que Petrone no podría interpretarla, como estaba en el proyecto original, yo había pensado en Lautaro Murúa.

Mi propósito era un tema realista; la pieza de teatro me satisfacía en sí misma, y no quería romper su estructura. Mi concepto, desde el comienzo, era dar los antecedentes de la situación que en la pieza no están; ella es cuatro trazos firmes de una situación que ya viene implícita. Por ejemplo, los amantes están en el departamento y ya está implícito todo lo que pueda haber ocurrido anteriormente. Lo que había que hacer era crear ese antecedente: la sospecha de Ecuménico. El primer acto de la pieza es la escena en que Ecuménico llega al boliche y explica que ya no está más con el caudillo; yo debía mostrar en el cine los antecedentes; por qué no estaba ya con el caudillo, crear la situación en la cual comprueba el posible adulterio de la mujer, mostrar en alguna pequeña escena en qué medida servía al caudillo. En cada situación, todo lo que fuera antecedente; ése era mi propósito en la adaptación. Después, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, crear un estilo, seguir mi estilo de filmación que tiene más bien características expresionistas, por la aproximación de la cámara a los personajes. Hacer con el cine lo que no puede el teatro, que consigue el vigor, la intensidad, la relación espectáculo-espectador, a través de la voz humana

y de la presencia del intérprete. ¿Cómo lograr esto en cine? Aproximando la cámara, siguiendo con exhaustiva dedicación los gestos, las actitudes de los personajes, su movimiento y tratando que la pausa de imagen, el tiempo de imagen sea dado por aproximación al del personaje. Que lo cinematográfico no esté en el hecho de que no va a haber diálogo y todo es expresado mediante situaciones, sino que va a existir diálogo, pero al mismo tiempo, la cámara va a trazar un paralelo con ese diálogo dando intensidad a la imagen por medio del acercamiento al personaje. Una cosa me interesó mucho y era, creo, muy necesaria: lograr en muchos momentos la puesta en escena realista, la toma larga, en lugar de la toma fraccionada. Pero al mismo tiempo, con esto se corre el peligro de teatralizar demasiado la situación; ocurren además, grandes dificultades en la filmación si la toma larga se intenta con personajes que se desplazan cerca de la cámara.

Veo a la obra como un trazo muy certero de situación y de personajes; veo personajes dibujados con mucha fuerza, muy bien dados en situaciones. Como hecho general, ciertos caracteres constantes que hay en casi todo el problema del hombre argentino: el problema de la incomunicación, de la soledad, aún en la relación, que es una suerte de tema constante en casi toda mi obra. Siempre me importa el hombre incomunicado. Pienso que es uno de los grandes temas argentinos, y aquí, de un modo especial, se lo trata en un ambiente donde y por lo general cuando es llevado al teatro o cine, se cargan las tintas sobre el pintoresquismo de las situaciones y se deja de lado el problema psicológico del individuo. Pienso que es un pieza en la cual, si bien el friso naturalista es importante y está bien dado, el planteo psicológico, lo es aún mucho más.

(En la revista *Contracampo*, La Plata, enero 1961).

"LA MANO EN LA TRAMPA"

(Blanco y negro, 1961).

pr: Néstor R. Gaffet - Leopoldo Torre Nilsson, para PRODUCCIONES ANGEL (Buenos Aires, Argentina) - UNINCI (Madrid, España); pr.e: Juan Sires; dist: Producciones Angel; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Orlando Zumpano; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido - Ricardo Muñoz Suay -Ricardo Luna, sobre la novela homónima de Beatriz Guido; f: Alberto Etchebehere; m: y d.m: Atilio Stampone; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Mario Fezia y Alfredo Lee Douglas Poole; ext: Adrogué (Pcia. de Buenos Aires); lab: Alex; rod: 1960; estr: 8-6-61, Normandie (91'-PM18). elenco: Francisco Rabal (Cristóbal Achával), Elsa Daniel (Laura Lavigne), Leonardo Favio (Miguel), Berta Ortegosa (María Marta Lavigne), Hilda Suárez (Lisa Lavigne), Enrique Vilches, María del Pilar Armesto, María Puchol, Mirko Alvarez, Mariela Reyes, Carucha Lagorio, Lola March, Alejo Rodríguez Crespo, Beatriz Matar, Hugo Caprera, Mirtha Dabner, Pedro Clavier, Francisco Iribarren, Rosemarie Allers, Ramona Lloveras, María Rosa Gallo (Inés Lavigne).

Obtuvo el Gran Premio de la FIPRESCI (crítica internacional), en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes, 1961 y el Primer Premio al Mejor Realizador en el Festival Cinematográfico Internacional de Santa Margherita, Ligure, Italia, 1961. Fue exhibido en el London Film Festival, 1961, y en Francia, por el Trofeo León Moussinac.

Con "La mano en la trampa" puede volver a ocurrir lo que pasó con "La casa del ángel" o "La caída". Es decir, un cuento que contar, que tiene una gran fascinación, un gran atractivo, pero que podría llegar a tener cierta intrascendencia si no se lo enriquece en la filmación, por una suerte de obstinado rigor. Pienso que va a ser muy deslum-

brante en su estilo y con una historia de doble o triple fondo, donde van a aparecer circunstancias como el orgullo, el prejuicio, la mentira, el pecado, muy en el fondo y a veces en la superficie.

Es la historia de una casa donde viven dos mujeres viejas. En un cuarto de arriba tienen encerrado a un opa, un descendiente deformado. A esa casa llega la hija de una de las mujeres a pasar sus vacaciones y comienza a vivir envuelta en esa atmósfera de pesadilla con esa especie de cosa vedada y misteriosa que hay arriba. Al mismo tiempo traba relación con un mecánico del pueblo, una suerte de evasión que ella tiene de ese mundo que la asfixia. El mecánico la acosa con el misterio que hay encerrado en su casa. Le dice que es un monstruo, que tiene pelos en la cara, la acosa con sus preguntas y la muchacha un poco obsesionada por la historia resuelve espiar el cuarto para lo cual pide ayuda al mecánico. Consigue subir al cuarto que está cerrado y valiéndose del montacargas en el que se le envía comida dos veces por día, llega a descubrir que en el cuarto no hay tal opa sino una tía de la cual se decía que se había casado con un norteamericano hacía veinte años y que se había ido a vivir a los Estados Unidos, cosa que estaba justificada por una carta semanal que envía un preso de Alcatraz que sostiene correspondencia con las tías. Entonces empiezan a descubrir toda esa historia de simulación. Descubren que esta tía estuvo de novia con un terrateniente del pueblo, que tiene ahora su familia y se acerca a este hombre para ver qué relación hubo entre él y su tía. Descubre que este hombre había abandonado a esa mujer y que ella inventó la historia para no afrontar la vergüenza de ser abandonada por un hombre. Se encierra en ese cuarto (que pertenecía efectivamente a un opa que muere en esa noche y es enterrado en el jardín). La muchacha entra en relación con ese hombre, un poco por venganza inconsciente. El no cree en la historia de la tía y ella resuelve esa noche mostrarle la mujer que está en el cuarto. Es seducida por ese hombre mientras están por llegar a ese cuarto.

Llegan a él y la tía sufre una crisis de espanto al descubrir que ese mundo mágico que ella creía novelesco y que todo el pueblo admiraba, se derrumba. Sufre un síncope y rompiendo todas las cortinas del cuarto, muere. Las hermanas resuelven enterrarla en el jardín para que nadie sepa esta vergüenza (sigue triunfando el prejuicio de algún modo) y la muchacha huye del lugar con el hombre, que la lleva a la ciudad. Allí la lleva a su departamento para convertirla en su amante. La muchacha descubre que el espejo en que se mira refleja el mismo cuarto en que estaba encerrada su tía. Entonces descubre que ella también va a ser encerrada por ese mismo hombre . . .

(En diálogo con Salvador Sammaritano y Agustín Mahieu, en la revista *Tiempo de Cine*, N° 3, Octubre 1960).

"PIEL DE VERANO"

(Blanco y negro, 1961).

pr: Néstor R. Gaffet - Leopoldo Torre Nilsson, para PRODUCCIONES ANGEL (Buenos Aires); pr.e: Juan Sires; dist: Producciones Angel; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido, sobre el cuento homónimo de B. Guido; f: Oscar Melli; m: Fragmentos de Schuman, Monteverdi y Jazz, ejecutados por el conjunto de López Furst. "The brach" (Constantini), "Summer" y "High tension" por The Picking Up Timmers; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Jorge Castronuovo; ext: Isla Gorriti y Punta del Este (R. O. del Uruguay); lab: Alex; estr: 31-8-61, Opera y simultáneos (96'-PM18). elenco: Alfredo Alcón (Martín), Graciela Borges (Marcela), Franca Boni (Jou-Jou. Su voz fue doblada por Lidia Lamaisson), Pedro Laxalt (Alberto), Juan Jones (Marcos), Luciana Possamay (Adela), Rafael Salzano (su voz fue doblada por Lautaro Murúa), Rosita Miranda, Juan

Carlos Carrascc, Henny Trailes, Sarita Berenson, Jorge Sclavo.

Incluye fragmentos del film "Private Property / Propiedad privada" (U.S.A., 1960), de Leslie Stevens. Obtuvo el 11° Premio a la producción 1961, del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue presentado en la Sección Informativa del Festival Cinematográfico Internacional de Venecia, 1961 y en la del London Film Festival, 1961. Además fue exhibido en el I Festival del Cine Argentino de Paraná, Entre Ríos, 1961 y en el Festival Cinematográfico Internacional de San Francisco, U.S.A., 1961.

El film está dedicado a Leopoldo Torres Ríos.

Dos son las vetas fundamentales de mi experiencia cinematográfica. Primero, la búsqueda psicológica profunda, circunscripta al individuo y a sus reacciones personales, en la que el ambiente tiene una valoración de telón de fondo, de una indicación orientadora de tiempo y espacio. Segundo, la definición y el estudio de un problema social, mediante la representación de los componentes esenciales de un determinado ambiente humano. ¿En cuál de esos dos aspectos incluiría a "Piel de verano"? Esta es la novedad o más bien lo original de mi última película. Mi propósito fue el de plasmar en este film el estudio de las características psicológicas de algunas personas, típicos exponentes de cierta burguesía, con la búsqueda y el análisis de los múltiples aspectos de un ambiente social determinado y además buscar cinematográficamente la conexión entre individuo y ambiente, representando en la decadencia del medio la causa del decaimiento del individuo.

(Declaraciones en el Festival de Venecia, reproducidas en el diario *El Mundo*, 30 agosto 1961).

"SETENTA VECES SIETE"

(Blanco y negro, 1962).

pr: Antonio Motti, para ARAUCANIA FILMS (Buenos Aires); j.pr: Julio Godoy; dist: Araucania Films; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; arg: basado sobre los cuentos "Sur viejo" y "El prostíbulo", de Dalmiro A. Sáenz, incluidos en su libro " Setenta veces siete"; l.c: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson - Dalmiro Sáenz - Ricardo Becher - Ricardo Luna; f: Ricardo Younis; m. y d.m.: Virtú Maragno; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Jorge Castronuovo; lab: Alex; estr: 30-8-62, Ocean (92'-PM18). elenco: Isabel Sarli (Cora); Francisco Rabal (el hombre), Jardel Filho (Pedro), Nelly Prono, Alberto Barcel, Blanca Lagrotta, Ignacio Finder, Walter Santa Ana, Juan Carlos Berisso, Hilda Suárez, Berta Ortegosa, Alberto Basualdo, Sergio Mulet, Marisa Grieben.

Obtuvo el 10° Premio a la producción 1962 del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue exhibido en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes, 1962; obtuvo el Premio Especial "Copa de Plata", en el III Festival del Cine Latinoamericano de Sestri-Levante, Italia, 1962 y fue exhibido en la Semana del Cine Argentino en Estocolmo, 1963.

Los directores no siempre elegimos. A veces se dan circunstancias . . . En este caso, yo quería filmar dos cuentos de Dalmiro Sáenz, pero no conseguía financiar la producción. Entonces vino un productor diciéndome que Isabel Sarli quería hacer un film conmigo para apartarse de su línea tradicional. Yo dije que aceptaba en función de que se hicieran esos dos cuentos. También pensé que era una experiencia interesante ver hasta dónde podía llegar con este material. Y la experiencia fue curiosa, no totalmente negativa, en el aspecto personal. La película mereció conceptos bastante elogiosos en algunos lugares . . . Se la consi-

deró un experimento. Acá, donde hay prejuicios acerca de las películas de Isabel Sarli, no tuvo éxito. Pero en el Festival de Cannes tuvo buenas críticas, en Estados Unidos juicios de Stanley Kaufman y de otros . . . En conjunto fue una experiencia no negativa.

(En el diario *La Opinión*, 21 mayo 1978).

"HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA"

(Blanco y negro, 1962).

pr: Néstor R. Gaffet (Buenos Aires, Argentina) - PROCIDIS (París, Francia) - IMPERIAL FILMS INTERNACIONAL (Rio de Janeiro, Brasil); pr.e: Juan Sires; dist: Selecciones Gala; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; arg: obra teatral "Y murieron en la hoguera" de Beatriz Guido; Guión: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido; f: Alberto Etchebehere; m: Jorge López Ruiz; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Jorge Castronuovo; lab: Alex; estr: 4-9-62, Opera y Premier (85'-PM18). elenco: Alida Valli (Constance), Paul Guers (Henry Balmant), Alexandra Stewart (Mariana), Violeta Antier (Lilian), Luigi Picchi (Alonso), Maurice Sarfatti (Lombardo), Glauce Rocha (Berenice), Francisco Pinter (posadero), David Conde, A. Patiño.

"Homenaje a la hora de la siesta" obtuvo el 13° Premio a la producción 1962 del Instituto Nacional de Cinematografía y participó oficialmente en el Festival Cinematográfico Internacional de Venecia, 1962.

Respeto mucho a la crítica y cualquier juicio adverso a mi obra me aflige, a veces me anonada. No puedo ser mi propio crítico. Esas dos películas ("Setenta veces siete" y "Homenaje a la hora de la siesta") ahí están, son parte de

mi filmografía. No sería honesto que ahora intente la disculpa de por qué no fueron mejores. Me valen como experiencia respecto de lo que para el director significan ciertas vallas: el predominio de una estrella, la heterogeneidad de elementos e idiomas que concurren a una coproducción, la estructura teatral de un libro.

(En el diario *Correo de la tarde*, 16 febrero 1963).

"LA TERRAZA"

(Blanco y negro, 1963).

pr: Germán Szulem; pr.e: Juan Sires; j.pr: Carmelo Vecchione; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Briand; arg: Beatriz Guido; guión: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson - Ricardo Luna - Ricardo Becher; f: Ignacio Souto; m. y d.m: Jorge López Ruiz; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Mario Fezia; pn: Leonor Piccone; lab: Alex; dist: Películas Argentinas; rod: 1962; estr: 17-10-63, Normandie (90'-PM18). elenco: Graciela Borges (Claudia), Leonardo Favio (Rodolfo), Marcela López Rey (Vicky), Héctor Pellegrini (Alberto Gramajo); Dora Baret (Valeria), Norberto Suárez (Luis), Enrique Liporace (Horacio), Luis Walmo (Pablo), Mirtha Dubner (Mercedes), Oscar Caballero (Guillermo Igarzábal), Sergio Corona (el cretino del 1°), Bernardo Kullock (hombre), Fernando Vegal, Susana Brunetti, Lola March, Alfredo Tobares, Mauricio De Ferraris, Pedro Laxalt (Dr. Arturo Igarzábal), María Esther Duckse (Lisa), Félix Robles (abuelo), Belita (Belita).

Se exhibió en el Festival Cinematográfico Internacional de Berlín, 1963 y en el London Film Festival, 1963.

"La terraza" me devuelve a mi mundo, a los seres, los problemas, las angustias, los ambientes que mi sensibilidad prefiere, que me siento en la necesidad de auscultar, de

ahondar, de enfocar y descubrir constantemente. Es el tema de cierta juventud propensa, por diversas circunstancias, por diferentes motivaciones, a eludir la realidad. Todo ocurre en una casa de departamentos. Esa terraza en que Beatriz Guido y yo recluimos a los personajes no es el mero capricho de un escenario. Es la torre de marfil en que esos jóvenes desearían vivir, de espaldas a la realidad, la realidad que no tardará en reclamarlos. Puede ser un símbolo, una interpretación sobre la conducta de una generación para con una época, de un núcleo de hombres y mujeres para con todos los hombres y mujeres.

Hay el escapismo y el compromiso. El escapismo es la falsedad, porque el compromiso siempre existe. El artista es el ser humano, "a priori" comprometido con su familia, su pueblo, su época; la vida es una suma de compromisos. Soy un artista comprometido. Considero ingenuo suponer que con "Fin de fiesta" aparece lo social en mi cine. Lo social impregna a mis films de distintos ángulos: en enfrentamiento generacional, el prejuicio religioso, las angustias del sexo, las frustraciones de todo tipo. No hay que olvidar que el concepto de lo social rebasa, es más amplio que lo político; tampoco el enfoque social es por fuerza la alusión directa.

(En el diario *Correo de la tarde*, 16 febrero 1963).

ONCE UPTON A TRACTOR (EL TRACTOR)

(Blanco y negro, 1965)

Film realizado para una campaña agraria de la Unesco y exhibido en la televisión norteamericana. Libro cinematográfico de LEOPOLDO TORRE NILSSON sobre un libro de Arthur Ross. Se filmó en Nueva York y Roma, con fotografía de Piero Portaluppi. Intérpretes: Diane Cilento, Alan Bates, Melvyn Douglas, Albert Dekker, Jean Pierre Aumont. Dirección: LEOPOLDO TORRE NILSSON. La producción estuvo a cargo del director con la colaboración

de Paul Heller. El rodaje fue posterior a "El ojo que espía", en Nueva York y Roma.

"El tractor" fue un film hecho con fines benéficos y que mostraba la gravitación de la Unesco sobre problemas en distintos países del mundo. No era para la explotación comercial y tuvo mucha repercusión en la televisión norteamericana. Recuerdo bien a Melvyn Douglas, una encantadora persona. Por ese entonces tendría unos setenta años, nadie podría recordarlo como el galán de varias películas de Greta Garbo. Adoraba España y por asociación a todo lo que podría llegar a parésersele. Quería venir a pescar truchas a la Argentina. Me dijo que aceptaría cualquier papel con tal de conocer nuestro país . . .

(En diálogo con Ricardo Castro, diario *El Tribuno*, Salta, 27 agosto 1978).

"EL OJO QUE ESPIA" (THE EAVESDROPPER).

(Blanco y negro, 1966).

pr: Leopoldo Torre Nilsson (Buenos Aires - Argentina) - Paul Heller (EE.UU.); pr.e: Juan Sires; j.pr: Samuel Armer; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Orlando Zumpano, arg: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson; guión: Mabel Itzcovich - Edmundo E. Eichelbaum - Joe Goldberg - Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson; f: Alberto Etchebehere; m. y d.m: Rubén López Furst; cor: Se representa una escena del cuadro "El Cerandero" del último acto de la zarzuela "Luisa Fernanda", con música de Federico Moreno Torroba y textos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jacinto Cascales; s: Mario Fezia; mq: María Lassaga; est: Argentina Sono Film; lab: Alex; rod: mayo '64; dist: Columbia Pictures; estr: 1-9-66, Iguazú (100'-PM18). elenco: Stathis Giallelis (Martín Casal) —doblado por Héctor Pellegrini—, Janet Margolin

(Inés) —doblada por Adriana Bianco—, Lautaro Murúa (Hernán Ramallo), Leonardo Favio (Santos), Nelly Meden (amante de Martín), Marilina Ross (novia de Martín), Miguel Ligero, Elena Cortesina, Belita, Ignacio de Soroa, Jorge Barreiro, Cipe Lincovsky, Miguel Caiazzo, Oscar Caballero, Antonio Martiánez, Amadeo Sáenz Valiente, Enrique Liporace, Jacques Arndt, Linda Peretz, Enrique San Miguel, Orlando Bor, Sergio Vander, Carlos Luzzietti, Eugenio Marcot, Luis Henemann, Juan Valunas, Oscar Pedemonti, Olga O'Farrel, José Levantini, Paquita Barreta, Virginia Amestoy, Felice D'Amore, Marina de Gregorio, Pedro del Río.

"El ojo que espía" se vio en Buenos Aires en dos versiones. En el Iguazú, en inglés y en otras salas en castellano. Su primer título fue "El ojo de la cerradura".

Se exhibió en el "Festival Internacional do film", Rio de Janeiro, Brasil, 1965, fuera de concurso. En igual condición se proyectó en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes, Francia, 1966; representó al país en el VIII Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, 1966, donde el Jurado Oficial le otorgó el premio al Mejor Argumento Original. Asimismo, el Instituto Nacional de Cinematografía le concedió el 4° premio al Mejor Film, Mejor Director y Fotografía en Blanco y Negro.

También se exhibió en el Festival de Nueva York, 1966 y en las Jornadas Cinematográficas de Cartago, Túnez, 1966.

En esta película pretendo hacer el retrato de un personaje y luego dar una imagen del país. El personaje es un "macarthista" identificable. No hago otras concesiones que las lógicas, ateniéndome a los posibles inconvenientes en el mercado internacional. Y así se explica que un cartel que aparece en el film, no lleva texto porque es claro de por sí y porque, de llevarlo, en el exterior habría que explicarlo con una leyenda sobreimpresa. Cuando presenta a un dictador visitante, recurre al lugar común de nombrarlo como

"de un país vecino". Pero no trato de rehuir la realidad. Pienso que esta película se ajusta a la realidad argentina. Entiendo que los valores morales están en déficit, y enfrento esa situación, tratando de reflejarla con todas sus consecuencias.

En determinado momento hubo que mutilar la película, cuando exponía situaciones eróticas, porque, en el mismo estudio, encontré resistencia a firmarlas. Prefiero escribir, porque escribiendo digo todas las malas palabras del mundo; en cine no puedo hacerlo.

Esta película, además, fue una experiencia importante para el cine argentino: el doblaje, la coproducción, el sistema utilizado para poder filmar. La Columbia Pictures, al hacerse cargo de la distribución mundial, anticipó una suma que permitió la realización, aunque impuso a su vez dos actores no argentinos. Es una fórmula para romper fronteras con el cine nacional. El estreno en Buenos Aires será doble: versión argentina y versión inglesa con títulos en castellano. Espero convencer a la productora de que las películas en inglés no tienen más éxito que en español.

(En el diario *El Mundo*, 9 marzo 1966).

"LA CHICA DEL LUNES" (MONDAY'S CHILD).

(Blanco y negro, 1967).

pr: Leopoldo Torre Nilsson (Buenos Aires, Argentina) - André Du Rona (EE.UU.); dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; arg: André Du Rona; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido - Noelle Guilmore; f: Alex Philips Jr; cm: Aníbal Di Salvo; m: Oscar López Ruiz; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Carl Workman; s: Fred Bosch; rod: en Puerto Rico, 1966; est: 18-7-67, Opera (90'-SR). elenco: Arthur Kennedy (Peter Richardson), Geraldine Page (Carol), Graciela Borges (Muchacha), Deborah Reed (Alice), José de Antón (Reverendo), Roberto Parrilla

(Marlon), Elena Montalbán, Camilo Carrau, Art Merril, Rafael Tufino, Issa Sánchez, Charles Gibbs, Mario Paoli, Juan Villafañe, Erivan R. Morales.

Fue exhibida en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes de 1967.

Hubo una primera circunstancia casual que determinó la elección de Puerto Rico como escenario: el hecho de que la realización de esta película fuera prohibida en México. Una segunda: necesitábamos un país latino donde existiera una gravitación psicológica y económica de los Estados Unidos. Puerto Rico me sirvió intensamente en este sentido, porque es un país donde la deslatinización se siente muy dolorosamente. Pese a arrancar con un problema psicológico y humano, la deformada personalidad de una criatura y la gravitación que esta deformación tiene sobre sus padres, el enfrentamiento de esta familia norteamericana con una sociedad latina parcialmente en crisis le otorga una muy importante vivencia social. En "La chica del lunes" trabajan argentinos (libro, música, cámara, asistentes de producción, escenografía) con mexicanos en la parte técnica, y norteamericanos en la interpretación y producción. La integración fue extremadamente positiva, humana y profesionalmente. Empezamos casi con desconfianza y terminamos con ganas de seguir.

(En el diario *El Mundo*, 14 julio 1967).

"LOS TRAIDORES DE SAN ANGEL" (THE TRAITORS OF SAN ANGEL).

(Eastmancolor, 1967).

pr: Leopoldo Torre Nilsson (Buenos Aires, Argentina) - André Du Rona (EE.UU.); dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied y James Lewis;

arg: basado sobre una historia original de André Du Rona; adapt: Beatriz Guido - James Lewis - Leopoldo Torre Nilsson; diálogos adicionales: Edgardo Cozarinsky; f: Alex Philips Jr.; cm: Aníbal Di Salvo; m: Sergio Mihanovich; d.m: Oscar López Ruiz; e: Oscar Lagomarsino; mtj: Jorge Garate - Carl Workman; s: José R. Feijóo; lab: Tecnofilm (Buenos Aires) - Movielab (New York); rod: en México, 1966; estr: 17-10-67, Opera y simultáneos (102'-PM18); elenco: Ian Hendry (Nick Thomas) —doblado por Sergio Renán—, Lautaro Murúa (Supremo Fonseca), Graciela Borges (Marina), Maurice Evans (James Keefe) —doblado por Héctor Pellegrini—, Enrique Lucero (Rodríguez), Esther Sandoval (Doña Consuelo), José de San Antón (director de la cárcel), Edmundo Rivera Alvarez, Arturo Correa, Leopoldo Lavandero, Luis Lucio Córdoba, Rafi Muñoz, Víctor Moreno Hernández, Art Merrill, Raúl González, Pedro Salazar, Silvia del Villar, Elsa Sánchez, Erivan R. Morales, Walter Rodríguez, Jesús de Jerez, Quino García, Sabu Martínez, Lolita Vargas, Olga Borrel, Iris Figueroa, Félix O'Donnel, Pedro Santalla, Aranceli A. Jonte, Ramón Canthi, José Alvarez.

Tal vez defiendo demasiado a mis películas. Todas son mías, me gustan una más y otras menos, cada una refleja errores, aciertos e inspiraciones de momentos de mi vida y mi carrera. Algunos atacan a "Los traidores de San Angel". Yo la defiendo. Creo que es un aparte especial en mi obra. Junto con "La chica del lunes" se abre a la realidad latinoamericana. Cierto que también es realidad latinoamericana la de Argentina, tocada en mis otras películas. Pero el nuestro es un país europeizado. Lo restante es una realidad áspera, hasta salvaje. En "Los traidores de San Angel" pretendí una alegoría (y por qué no la implícita condena) sobre dictaduras y tiranías en estos postergados países. Piensen en el Supremo Fonseca . . . Todo ocurre en un supuesto país del Caribe. Más allá del escenario, los avatares anecdóticos, la brutalidad que disminuye o aumenta según los tutelajes regionales, los personajes que psicológicamente

varían, el fenómeno es continental. Claro que yo más bien sugiero, documento, nunca quiero caer en el panfleto.

(En diálogo con Jorge Miguel Couselo, *Abril Cultural Salteño*, abril 1977).

"MARTIN FIERRO"

(Eastmancolor, 1968).

pr: Leopoldo Torre Nilsson - André Du Rona (Buenos Aires); dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Felipe López; arg: basado en el poema homónimo de José Hernández; adapt: Leopoldo Torre Nilsson - Ulyses Petit de Murat; colaboradores: Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, Edmundo Eichelbaum y Héctor Grossi; f: Aníbal Di Salvo; cm: Marcelo Pais; m: y d.m: Ariel Ramírez; e: Ponchi Morpurgo; mtj: Antonio Ripoll; s: José R. Feijóo; lab: Alex; estr: 4-7-68, Atlas (120'-IM14). elenco: Alfredo Alcón (Martín Fierro), Graciela Borges (cautiva), Lautaro Murúa (Cruz), María Aurelia Bisutti (mujer de Fierro), Walter Vidarte (Picardía), Fernando Vegal (Viejo Vizcacha), Leonardo Favio (hijo mayor de Fierro), Julia Von Grolman (mujer de Cruz), Sergio Renán (Teniente), Oscar Orlegui (hijo menor de Fierro), Rafael Carret (Napolitano), Juan Carlos Lamas, Flora Steinberg, Hilda Suárez, Teresa Serrador, Walter Soubrié, Guerino Marchesi, Antonio Barreto, Enrique Zignoni, José Del Vecchio, Jorge Padilla, Nina Pontier, Nelly Tesolín, Jaime Cohen, Carlos Davis, Héctor Carrión, Juan Carlos Dorrego, Jorge Edelman, Ricardo Quinteros, Chola Duby, Linda Peretz, Elida Obella, Ignacio López, Antonio Ruiz, Hilmar Callejas, Víctor Albarrán, Fernando Rozas, Alberto San Millán, Jaime Walfisch, Juan Alighieri, Elbio Nesser, Alfredo Marino, Domingo Altamirano, Gómez Arias, Corrado Kerstich, Claudio Lucero, Pedro Martínez, Mario Mauret, Mario Casado, Hebe

Bardot, Enrique Nadal, Coquito Edelman, Adolfo Marzoratti, Carlos Cornell, Claudio Monte Ríos, Juan Merello.

Compitió oficialmente en el II Festival Cinematográfico Internacional de Rio de Janeiro, Brasil, donde obtuvo el Premio al Mejor Film, 1969. Mención de Honor en el VII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá, 1969. Exhibida en la Muestra Paralela de la II Semana del Cine Argentino en Moscú, 1977.

Planeé por primera vez filmar "Martín Fierro" a fines de 1959. Diversas circunstancias determinaron que la cosa quedara en proyecto. Dificultades de adaptación. Falta de adecuada financiación. "Martín Fierro" no podía hacerse como un film más, con dos meses de preparación, dos de filmación y uno de montaje. Debió ser pensado, elaborado, filmado con una morosidad que iba mucho más allá de los presupuestos corrientes de cualquier film.

Volví a pensar en "Martín Fierro" muchas veces. La gran dificultad era la traslación del libro. La primera parte no ofrecía mayores dificultades, pero la segunda: ésa donde personajes como Cruz, el hijo mayor, el hijo menor y Picardía pasaban a ser protagónicos con su exposición, nudo y desenlace, le hacía perder toda posibilidad dinámica al relato. Algunas imágenes me perseguían implacablemente y fueron ellas las que un día me dieron la solución. Fue muchos años más tarde, fue lejos de mi país, fue filmando una película en el extranjero. Una madrugada me desperté pensando: si los acontecimientos que narran Cruz y los hijos ocurren simultáneamente con los que forman la vida de Fierro, el relato debe ser narrado en forma paralela. Cuando tuve entre las manos esta simple solución todo me pareció posible. Conseguí del productor de mis films norteamericanos, André Du Rona, un principio de financiación para hacer un film ciento por ciento argentino y volví a Buenos Aires con un entusiasmo dispuesto a barrer todas las dificultades.

Con Edmundo Eichelbaum tuvimos las primeras conversaciones. Armamos un bosquejo de trabajo. Yo tenía una idea global, me reuniría con un equipo de escritores de distinta formación pero en un todo de acuerdo conmigo y así haríamos el libreto. La elección de adaptadores recayó finalmente en Ulises Petit de Murat, en Héctor Grossi, en Edmundo Eichelbaum, en Luis Pico Estrada y en Beatriz Guido. Nos reuniríamos hasta estar de acuerdo en un todo, yo distribuiría el trabajo y después sería el receptor de todo el material. Comenzamos en marzo. Seis meses más tarde algo que para mí era casi un milagro y una imposibilidad durante muchos meses ya había ocurrido: teníamos un libro cinematográfico de "Martín Fierro". Un libro que tenía dinamismo, coherencia y conservaba los valores de la obra original. Después vino la selección de actores, no todos, algunos como Alfredo Alcón habían viajado permanentemente en cada uno de mis proyectos del Fierro. Si Alcón por alguna razón no hubiera podido actuar en "Martín Fierro" no sé como hubiera podido hacerla. Lo siento tan identificado, tan metido dentro del personaje que para mí siempre él y el personaje de Hernández serán una sola persona.

El film iba viviendo. Los actores iban teniendo los rostros del personaje. Y así Lautaro Murúa fue Cruz y Fernando Vegal, Vizcacha y Graciela Borges, la cautiva y Walter Vidarte, Picardía y Leonardo Favio el hijo mayor y Oscar Orlengui el hijo menor y María Aurelia Bisutti la mujer de Fierro y Julia Von Grolman la mujer de Cruz.

En esos momentos surgió un hombre, Juan Carlos Neyra, que fue la clave de muchos hechos como gran conocedor de nuestras cosas y costumbres, fue mi fiel asesor a lo largo de toda la filmación. Pero el film todavía no tenía música. Durante un tiempo lo había imaginado con motivos musicales autóctonos ejecutados con guitarra y tomados de nuestra tradición sureña como música funcional y música concreta para las escenas interpretativas. Una madrugada me desperté con un nombre en la cabeza, Ariel Ramírez. Mi

socio y amigo Marcelo Simonetti terminó de entusiasmarme con Ariel. La banda sonora de "Martín Fierro" comenzaba a ser real, como los rostros de Fierro y Cruz, las imágenes de Aníbal Di Salvo, los atardeceres pampeanos, los versos sonoros de Hernández.

El libro cinematográfico de "Martín Fierro" se escribió entre marzo y agosto de 1967; entre septiembre y diciembre con Juan Sires, productor ejecutivo, Felipe López asistente, Ponchi Morpurgo escenógrafa, Orlando Viloni maquillador, se eligieron los actores, se hizo la ropa, se preparó la utilería especial y se buscaron los lugares adecuados para filmar; entre diciembre y marzo se procedió a la filmación, en Bahía Blanca y en diversos sectores de la provincia de Buenos Aires, durante ese tiempo Ariel Ramírez fue preparando la música que grabó a fines de mayo de 1968 y Antonio Ripol compaginó las imágenes que terminaron de tomar su yuxtaposición, su sonoridad y su dimensión final cuando los fríos de junio comenzaban a hacernos olvidar el largo estío bahiense, las oprobiosas pruebas de maquillaje de un árido diciembre y las inciertas melancolías del agosto anterior en que las blancas carillas de un libreto insinuaban apenas el dorado de los pajonales pampeanos.

(En el álbum discográfico del film, Philips, 1968).

"EL SANTO DE LA ESPADA"

(Eastmancolor, 1970).

pr: Leopoldo Torre Nilsson - Marcelo Simonetti, para PRODUCCIONES MAIPU (Buenos Aires); dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Felipe López; arg: basado en la novela homónima de Ricardo Rojas; adapt: Ulyses Petit de Murat - Leopoldo Torre Nilsson; guión: Ulyses Petit de Murat - Luis Pico Estrada - Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson; f: Aníbal Di Salvo; cm: Carlos

Bonatti; m: Ariel Ramírez, interpretada por el Ensemble Musical de Buenos Aires, dirigido por Pedro Ignacio Calderón; e: Ponchi Morpurgo; mtj: Antonio Ripoll; s: Miguel Babuíni; rod: 1969; lab: Alex; estr: 25-3-70, Atlas y simultáneos (120'-ATP). elenco: Alfredo Alcón (Gral. José de San Martín), Evangelina Salazar (Remedios de Escalada), Lautaro Murúa (Bernardo de O'Higgins), Ana María Picchio (mulata Jesús), Alfredo Iglesias (Gral. Manuel Belgrano), Héctor Alterio (Simón Bolívar), Héctor Pellegrini (Eusebio Soto), Walter Soubrié, Eduardo Pavlovsky, Leonor Benedetto, Juan Carlos Lamas, Miguel Bermúdez, Onofre Lovero, Oscar Brizuela, Alberto Drago, Aldo Barbero, Fernando Lewis, Carlos Luccini, Mario Casado, Diego Varzi, Rodolfo Brindisi, Miguel Herrera, Ramón Ces, Horacio Favio, Jorge Sassi, José E. Felicetti, Héctor De Buono, Marcelo Miró, Rubén E. Green, Eduardo Nóbili, Romualdo Alvas, Ismael Ibáñez, Roberto Landers, Hugo Arana, Luis Bacigalupo, Carlos Davis, Daniel Barbieri, Alejandro Duncan, Enrique Millio, Osvaldo del Marco, Carmen Platero, Bettina Aguirre, Socorro González Guerrico, Aldo Marzoratti, Miguel Martínez, Nelly Ortíz, Blanca Alvarez de Toledo, Leonor Manso, Oscar Lanoura, Néstor Navas, Nina Pontier, Alfonso Estela, Mónica Escudero, Sandra Vázquez, Julio Cernuda, Carlos Weber, Julio Usendo.

Lo que sigue después (de 1966) es una encrucijada donde empiezo a buscar otras fórmulas y otros contenidos, dados en gran parte por la específica situación que propone el país, una suma de situaciones políticas, sociales y económicas dominadas entonces por el gobierno de la revolución de 1966, y un férreo y absurdo mecanismo censor. Pero yo no quiero irme de mi país y no sé hacer otra cosa que cine, de tal manera que me enfrenté con las urgencias de encontrar una salida y no necesariamente escapista. Así se explica "El santo de la espada", por ejemplo, donde me limito a aplicar mi oficio, lo cual me significa muchísimo más trabajo, porque cada película la hago con entera dedicación,

poniendo todo mi esfuerzo; no filmo nunca de mala fe ni por compromiso. En rodaje antepongo siempre que estoy ante mi gran película, y si tengo que resolver la muerte del sargento Cabral, esa escena es para mí algo fundamental; que salga bien o mal es otra cosa, es un problema que viene después y que servirá para señalarme si fui yo el que estuvo bien o mal, torpe o lúcido.

(En el diario *La Opinión*, 5 octubre 1973).

Nuestra versión tendía a superar eso que usted llama ilustración. Los diálogos y los textos se tomaron de la correspondencia y los discursos de San Martín, nunca de textos primarios. Fue la versión de "El santo de la espada", de Ricardo Rojas, y todas las situaciones están tomadas de ese libro. A ello se agregaron fragmentos de Pacífico Otero, de Busaniche, de Mitre. Fue un film biográfico, intenté mostrar la soledad de San Martín y el desdén que tuvo cierta parte del liberalismo porteño respecto a lo que éste consideraba "descabellada campaña". Entiendo que dentro de los marcos de un film sobre un tema y un personaje histórico, también estuvo dado el matiz humano en una medida bastante importante.

(En diálogo con Osvaldo Seiguerman, en el diario *La Opinión*, 21 mayo 1978).

"GUEMES —LA TIERRA EN ARMAS—".

(Eastmancolor, 1971).

pr: Leopoldo Torre Nilsson - Juan Carlos Ciancaglini, para PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CERRILLOS S.R.L.; pr. ej: Juan Sires; dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Felipe López; arg: basado en el drama "La tierra en armas", de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano; adap: Ulyses Petit de Murat - Beatriz

Guido - Luis Pico Estrada - Leopoldo Torre Nilsson; guión: Leopoldo Torre Nilsson - Rodolfo Mórtola; f: Aníbal Di Salvo; e: Nazario Pugliese; m. y d.m: Ariel Ramírez; mtj: Antonio Ripoll; s: Miguel Babuíni; ext: Provincia de Salta; lab: Alex; est: 7-4-71, Atlas y Callao (100'-ATP). elenco: Alfredo Alcón (Tte. Cnel. Martín Miguel Juan de la Mata Güemes / Gral. José de San Martín), Norma Aleandro (Magdalena "Macacha" Güemes de Tejada), Gabriela Gili (Carmen Puch), José Slavin (Gral. de la Serna), Mercedes Sosa (Juana Azurduy), Alfredo Duarte, Alfredo Iglesias, Luis Mathé, José Oroño, Tito Rinaldi, Julio Bellot, Roberto Ibáñez, José María Labernié, Rodolfo Brindisi, Teresa Montenegro, Oscar Del Valle, José O. Bautista, Armando Yapur, Adela Vargas, Jorge Cabrera, José Lagos, Dora Amarilla, Carlos Lise, Víctor Stefani, Teresa Castillo, Armando Sotalaway, Angel Trapalla, Claudio García Bes, Santiago Bordón, Manuel de Mozes, Alberto Ruiz, Sergio Mosqueira, Manuel Novoa Dalan, José Luis Aramayo, Elías Anda, José Rosas, Mario Guayar, Miguel López, Alfredo Martínez, Angel Ganei, Claudia Sáenz Peña, Margarita Mercado.

"Güemes —la tierra en armas—" obtuvo el Premio a la Mejor Música, de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina y fue exhibida en la Muestra Paralela de la II Semana del Cine Argentino en Moscú (septiembre/77).

Filmar una película, cuando uno la quiere como algo muy propio, es una suerte de parición. Se lleva una idea en la cabeza, se la discute, se la madura, se le da forma. Después se la escribe, se rodea uno de colaboradores que pasan a ser amigos entrañables, se vive con ellos, se pelea, se discute, llegan momentos de pasión, de hastío, de desesperanza. Hay momentos en que se grita:

—Esta película no se hace. No sale. Los personajes y las situaciones no se definen, no terminan de tener vida.

De pronto todo se hace mágico y armónico. ¡El libro camina! Y somos felices. ¡Albricias! Los personajes van a

salir de carne y hueso. La relación de Güemes y Macacha tomó coherencia y es dramática y verdadera.

Terminamos el libro con la ilusoria certidumbre de tener un film proyectable. Después hay que darle rostros. Carnadura humana, veraz, que convenza al espectador de que todo eso es cierto y a veces también hermoso. Se lo damos a leer a amigos y colaboradores, esperamos las opiniones afanosos y contenidos.

El libreto de "Güemes" le gustó a todos mis compañeros. No había pasado lo mismo con "El Santo de la Espada". Buen augurio. Hasta Ariel Ramírez, que a veces es medio parco se largó a hablarme de la música antes del rodaje, cuando todavía andábamos indecisos sobre si filmar en la Quebrada de Escolpe, la de Humahuaca, La Caldera o reconstruirlo todo en los estudios. Nos decidimos por Humahuaca y La Caldera. Y Ariel estuvo inspiradísimo de arranque componiendo dos canciones para Mercedes Sosa que me hicieron decirle: —A Mercedes además la quiero actriz. Tiene que ser Juana Azurduy.

"Güemes" se hizo así: apasionadamente. De un largo y hondo tirón. Enamorados de todo. Del paisaje salteño. De los rostros salteños. De la ropa salteña. De la luz salteña. Si me dejan un poco más, pido pasaporte salteño.

Con "Güemes" nos fanatizamos todos los que hicimos la película. Alcón y Norma interpretando. Di Salvo desde la cámara. Ripoll, el compaginador, desde la moviola.

El día que terminamos la mezcla de ruidos y música lloramos todos. Y éramos como veinte grandotes. Daba gusto llorar de puro contentos. De la música de Ariel Ramírez no voy a hablar. Me dan ganas de seguir filmando para que me escriba más.

(En el álbum discográfico del film, Philips, 1971).

"LA MAFFIA"

(Eastmancolor, 1972).

pr: Leopoldo Torre Nilsson, para PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS LITORAL S.A.C.I.F.I. (Buenos Aires); pr.ej: Juan Sires; dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Rodolfo Mórtola; arg: José Dominiani - Osvaldo Bayer; guión: Beatriz Guido - Luis Pico Estrada - Leopoldo Torre Nilsson - Rodolfo Mórtola - Javier Torre; f: Aníbal Di Salvo; m: Gustavo Beytelman; e: Miguel Angel Lumaldo; mtj: Antonio Ripoll; rod: 1971; lab: Alex; estr: 29-3-72, Atlas, 40 suburbanos y 8 del interior (120'-PM18). elenco: Alfredo Alcón (Luciano, a' "Chicho Chico"), Thelma Biral (Ada Donato), José Slavin (Francesco Donato, a' "Chicho Grande"), China Zorrilla (Asunta Donato), Héctor Alterio (Paoletti), José María Gutiérrez (Gallego), Linda Peretz, Miguel Jordán, Rodolfo Varela, Diego Botto, Alejandro Marcial, Raúl Fraire, Oscar Pedemonti, Saúl Jarlip, Tina Francis, Noemí Granata, Roberto Airaldi, Rodolfo Brindisi, Bernardo Perrone, Amado Sáenz Valiente, Eduardo Gualdi, Elio Erami, Víctor Villa, Nerio Yacometti, Alfonso Senatore, Mario Luciani, Juan Manuel Barrau, Miguel Bayo, Marta Luna, José E. Felicetti, Renato Udine, Francisco Domínguez, Mario Yantorno, Jorge Hacker.

Obtuvo los siguientes premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Mejor Film; Mejor Realizador; Mejor Libro Original; Mejor Actriz (Biral), Mejor Actor (Slavin); Mejor Actor de Reparto (Alterio) y Mejor Fotografía en Color.

Una de las cosas que más difíciles me resultan en los últimos tiempos es definir lo que estoy haciendo. Si me preguntaran qué es lo totalmente auténtico o lo totalmente inauténtico, también tendría problemas para decirlo, así como me es costoso definir la pureza. En cambio, creo

discernir fácilmente la falta de autenticidad, o la falta de pureza, o las malas intenciones. Y así como no estoy en la línea de la inautenticidad, de la impureza o de las malas intenciones, también puedo decir que no estoy en una línea en la que sea ciento por ciento yo mismo. Hay una serie de cosas que se confabulan: mi oficio, mi profesionalidad, mi respeto por el cine, mi deseo de continuar trabajando, mi necesidad de éxito, mi necesidad de que lo que hago no sea monólogo sino coloquio con el público, de ser consciente de las grandes restricciones industriales que tenemos en estos momentos, que nos obligan a hacer películas que tengan un destino como espectáculo. Yo, durante muchos años de mi vida, he renegado del cine-espectáculo, diciendo que quería hacer un cine-expresión. Así puedo decir igualmente que hoy, hacer un cine-expresión es un lujo que no me puedo permitir.

Pero siento, también, que no estoy prostituido, que estoy respetando mi concepto, mi oficio y el cine al tratar de hacer una labor lo más auténtica y lo más creadora posible, dentro de esas supuestas restricciones. Es posible que de pronto, dentro de ciertos límites, hagamos así una obra que a la postre resulte más valiosa que cuando creemos que trabajamos sin ningún tipo de restricción. Quizá dentro de la absoluta falta de restricción caigamos en la anarquía, caigamos en el delirio íntimo o en una serie de otras limitaciones que hacen a la propia incontrolada libertad. De cualquier manera, a mí me divertiría caer, de vez en cuando, en la propia e incontrolada libertad.

Estoy haciendo igualmente un trabajo gozoso con esta obra, que es un poco un film de pistoleros y que es también un film de acción, y que tiene asimismo un sustrato social, cosa que me fascina, porque los personajes tienen matices, porque sus situaciones son ricas, porque estamos trabajando con una documentación que es muy curiosa y que me depara elementos que hacen a una realidad del país que fue. Creo importante dejar un testimonio sobre esas realidades.

Me divierte mucho hacerlo. Lo abordo con una suerte de presunta solvencia. Siento como que estoy manejando muchos hilos y que puedo hacerlo con fluidez. Ya en los comienzos de mi carrera, especialmente después de "El crimen de Oribe", estuve varias veces a punto de hacer cosas policiales. Trabajé en un libro que luego no se concretó como film, con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, "El paraíso de los inocentes". Era una película policial en estado puro digamos, es decir, sin ninguna implicación ni de tipo social ni de tipo realista, sino que era el relato por el relato mismo. Acá, en cambio, no hay esa pureza del relato, porque existen implicancias de tipo social y porque es cine realista. Pero al mismo tiempo me divierte mucho filmarlo como oficio, porque pienso que voy a lograr un montón de cosas desde el punto de vista estilístico que me van a hacer muy feliz.

Quizás pueda reconocer, en el plano de la acción policial, alguna influencia cinematográfica, como podría ser la del extinto director francés Jacques Becker, cuya actuación culmina con "Le trou" *(El agujero)*, una especie de gran ejercicio estilístico. Pienso también en las películas del cine policial norteamericano como "Scarface" (Howard Hawks), que podrían haber dejado en mí un sedimento, porque la ví en épocas en que era influíble, en mi adolescencia.

En la cinematografía argentina conservo algunos recuerdos en el género, más bien de tipo hedonístico, como "Fuera de la ley", de Manuel Romero, que creo que fue una película muy intensa y muy rica. Después, "Apenas un delincuente" de Hugo Fregonese, que era un poco más fría que la otra.

El tipo de etapa policial de última instancia parece arrastrar un destino de muerte. Parece que en algún momento la vida de estos delincuentes fuera una especie de suicidio. Y ese suicidio está generado por una especie de trágica desacomodación social. Son personajes que, apenas se los ve, se los siente suicidas. Se advierte que caminan hacia un suicidio. Mi película es sobre la mafia, y la mafia,

al principio, no caracteriza a este tipo de delincuente suicida. Pertenece a cierto tipo de delincuencia que parece estar acomodado dentro de un orden social. No es la última instancia de la delincuencia, sino una delincuencia que linda con lo político, con ciertos aspectos bajos de la politiquería. En un momento dado, se les desacomodan las circunstancias que hacen a ese tipo de actividad delictiva, y entonces tienen que caer en la delincuencia suicida. Esto es lo que historiamos en la película: el momento en que la mafia deja de estar acomodada dentro de un orden social.

En ese momento del paso a la delincuencia suicida está implicada una cantidad de variantes que son muy tentadoras cinematográficamente. Una de ellas es la aventura: la aventura en el desorden, que arrastra una suerte de imagen como pos-romántica, una aventura en la que se asiste a una especie de libertad angustiada y desesperada, cuya única salida es la muerte.

En mi propia obra, ya sea en el final de "El crimen de Oribe", o en mi versión de "Emma Sunz" ("Días de odio"), había elementos que tenían que ver directamente con lo policial. A mí me gusta retomar hilos que han quedado sueltos en el tiempo. Pero en este momento siento que lo que hago no viene a reanudar un diálogo interrumpido hace tiempo, sino que continúa una especie de disquisición sobre el destino de los hombres y sus desencuentros con la sociedad.

Es muy cierto que antes esos personajes socialmente desacomodados eran, o eran vistos, como excepciones. En el mundo actual, a una gran cantidad de gente de distintas generaciones no le satisface el orden social, no le satisface el mundo que le hemos construido y encuentra distintas salidas, que son la aventura, la libertad, el quijotismo, la alteración del orden. Son distintas respuestas a motivaciones de protesta. Por eso, aunque nosotros lo historiamos llevándolo hacia atrás en el tiempo, con esa aventura, con esa protesta, puede sentirse identificada mucha gente.

Cuando creamos algo, tenemos motivaciones que son

mucho más misteriosas que las que podemos hacer conscientes con nuestras explicaciones. Me parece que esas explicaciones son una suerte de versión cáscara y detrás de todo eso hay motivaciones interiores que los críticos tienen que descubrir, que nosotros quizá descubramos años más tarde, pero que mientras estamos en la aventura de la manufactura y de la creación no nos tomamos el trabajo de averiguarlo. Además, cuando el cineasta tiene necesidad de hacer un éxito está respondiendo quizá a necesidades colectivas. Conscientemente, tal vez, tenemos una determinada motivación para hacer algo, pero inconscientemente hay otras más poderosas, ligadas a curiosidades y necesidades populares de nuestro tiempo.

He usado varias veces la palabra *aventura*. Yo la vinculo a la palabra *libertad*. Elegimos la aventura como consecuencia de una aspiración de libertad. En la medida en que la aventura es limitada, esa libertad es restringida. En la medida en que estamos inmersos en la gran aventura, estamos en la gran libertad.

No estoy muy seguro de que en mi carrera cinematográfica la aventura de hacer cine haya sido el camino hacia una gran libertad. A veces pienso que cada vez me sumerjo más en un gran compromiso; pero también me parece que ese compromiso puede ser más importante que la libertad personal, porque implica un compromiso con mi tiempo.

Es que yo siento que tengo una responsabilidad. Mi responsabilidad es hacer cine. Posiblemente dirigir una película por año. producir otra y tratar de que estas películas que hago o produzco sean lo mejor que yo puedo hacer o que yo puedo producir. Soy como un boxeador que está parado en el *ring*, mira a su contrincante y piensa cuál es la mejor trompada que puede pegar. Cada película que hago es la mejor trompada que puedo pegar, no contra alguien, sino a favor del cine de mi empresa y del cine argentino.

A pesar de esa imagen, pienso que sólo puedo llegar a ser agresivo si las circunstancias lo exigen. Más bien creo que el estado ideal del ser humano es la convivencia pacífica. Es un buen estado creativo. A veces, claro está, las circunstancias no están dadas para esa convivencia pacífica, y para llegar a esa paz es necesario antes una cierta agresividad.

Considero que el cinematógrafo es un arma muy importante para un país, para una sociedad y para los individuos que están dentro de esa sociedad. Para un país y una comunidad, perder la posibilidad de hacer cine es como castrarse en muchos sentidos. Por eso muchas veces he tenido que utilizar cierta agresividad para salir a defender posiciones, leyes, decretos, actitudes personales. Siempre que eso ha sido necesario, las circunstancias me encontraron dispuesto.

Como director, tampoco soy agresivo; o siento que mi estilo actual no es agresivo y pudo ser más agresivo antes. Y en cuanto a mi manera de trabajar con los actores y con el equipo técnico, no lo soy en absoluto. Mis armas de persuasión son la explicación, el raciocinio, la ternura, la amistad. Me manejo con esos recursos. Hace mucho tiempo que trabajo con técnicos y actores que se repiten en mis films. Así se da un clima en el que cada uno crea algo. Y a mí me gusta que la gente que trabaja conmigo se sienta parte de una cosa en la cual cada uno de ellos es activo.

En este caso trabajarán algunos intérpretes que antes no lo hicieron en mis películas. Estoy muy contento de cómo se armó el grupo de la mafia. Había dos conceptos: uno, el de buscar tipos de guapos o de orilleros, tipos con caras de malos; en cambio, hemos logrado conseguir un grupo que da cómo eran en verdad esos hombres, inmigrantes italianos, a veces retacones, gorditos, con caras de buenos, de comerciantes. Eso va a dar mucho más realismo que si fueran los tradicionales "malos" de película. Para ese realismo me ayudaron mucho las fotos de la época, como las de *Caras y Caretas*. Por otra parte, años atrás yo conocí a algunos de esos tipos porque viví en mi infancia y mi adolescencia en una zona brava, la del Puente Saavedra. Y no tenían para nada el tipo convencional del delincuente.

Incluso tengo recuerdos intensos, como cuando en 1936 ví matar en Laprida y Avenida Maipú a un mafioso, baleado desde un auto. Y yo a ese hombre lo conocía y había hablado con él. Entonces tenía 13 años. Después, a lo largo de mi vida, en Avellaneda —cuando filmaba "Fin de fiesta"— o en viajes a Rosario, en 1956, época en que tuve oportunidad de tratar a gente que había formado parte de la mafia de Rosario. Tengo vivencias, por lo tanto, y además, aunque debo mantenerlo en reserva, ahora mismo he podido tomar contacto con personas que me han proporcionado mucho material, incluso anécdotas de tipo humano que, aunque no las utilice directamente, me dan motivación para muchas situaciones.

("No tengo ganas de que pase el tiempo", en la revista *Confirmado*, 26 octubre 1971).

"LOS SIETE LOCOS"

(Eastmancolor, 1973).

pr: Leopoldo Torre Nilsson - José Slavin, para PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS LITORAL S.A.; pr.ej: Juan Sires; dist: Contracuadro; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Rodolfo Mórtola; arg: basado en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt ; guión: Luis Pico Estrada - Mirtha Arlt - Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson; f: Aníbal Di Salvo; m: Mariano Etkin, motivos populares: Osvaldo Requena; e: Abel Facello; mtj: Antonio Ripoll y Armando Blanco; s: Jorge Castronuovo; ext: Tigre (Prov. de Buenos Aires); lab: Alex; rod: 1972; estr: 3-5-73, Gran Rex y 39 simultáneos (120'-PM18). elenco: Alfredo Alcón (Reno Augusto Erdosain), Norma Aleandro (Hipólita Argueta, "la coja"), Héctor Alterio (Gregorio Barsut), Thelma Biral (Elsa de Erdosain), Sergio Renán (Simón Haffner, "el rufián melancólico"), José Slavin (Alberto Lezin, "el astrólogo"), Osvaldo Terranova (Angel Ergueta), Leonor Manso, Lilian Riera, Luis Politti, Noemi Granata, Miguel Herrera, Saúl Jarlip, Alejandro Marcial, Oscar Pedemonti, Osvaldo del Marco, Héctor Fernández Rubio, Juan Manuel Barrau, Jorge Povarche, Mario Nervi, Alfonso Senatore, Eduardo Gualdi, Carlos Sinópolis, José María Secreto, Nella Epstein, Yaco Lorca, Laura Conte, Nerio Yacometti, Edith Sainzler, Isabel Giosa, Enrique Novelle, Celia Boullade, Oscar Bazán, Francisco Domínguez, Hugo Midón, Mario Kohout, Luis Franco.

Obtuvo el Oso de Plata por la originalidad de su puesta en escena en el XXIII Festival Cinematográfico Internacional de Berlín, (1973) y el premio al Mejor Film Latinoamericano en el XIV Festival Internacional de Cine de Cartagena (1974).

Creo que "Los siete locos" me eligió a mí, hace mucho, cuando a los veinte años, más o menos, leí a Roberto Arlt. Arlt me descubría a gran parte de la Argentina. Y me daba una gran síntesis del hombre argentino, a través de Erdosain. Uno, muchas veces, descubre su realidad y clarifica su visión del propio país a través de la literatura. Cuando me hice definitivamente cineasta, es decir cuando empecé a hacer, a través del cine, cosas que significaban algo de mi visión del mundo, filmar a Roberto Arlt fue una especie de gran ambición. Como ocurre con casi todos los grandes creadores, se va actualizando cada vez más; creo que Shakespeare es más actual hoy que cuando escribió sus obras. Y creo que la obra de Arlt experimenta una permanente actualización.

Pienso que Erdosain, el Astrólogo, Barsut, Hipólita, la Bizca, Ergueta, son seres prototípicos de Buenos Aires y las situaciones que atraviesan son también situaciones arquetípicas de Buenos Aires y de la vida argentina. Con el film, hemos tratado de ser fieles a Roberto Arlt, con las pequeñas traiciones que creo deben infligirse a todo novelista

cuando se quiere hacer con él una coherente obra cinematográfica. Es decir: hemos conservado toda su "física", novelesca, su metafísica también; allí donde había metáfora, hemos procurado que haya imagen, y allí donde había concepto, hemos tratado de que haya letra.

Se mantiene la época, porque pienso que los episodios del libro, tal como los planificó Arlt, dimanan y pertenecen a ella. Si bien la pueden trascender ideológicamente, le pertenecen en su visión física. Creo que Arlt es una aproximación a mí mismo, porque pienso que el mundo de Arlt es el que más se parece a mi mundo. Si cuando yo filmo a Bioy Casares o a Beatriz parezco trascender mundos que no son explícitamente los míos, con el de Roberto Arlt estoy muy consustanciado. Siento incluso que las cosas que yo he escrito, mi novela "El derrotado", muy específicamente, es tímidamente arltiana. Y considero que este film puede ser muy arltiano.

Afortunadamente hubo una concepción general como para entender que Arlt es una figura muy alta de nuestra cultura y de nuestro testimonio latinoamericano y argentino. Así, el film será tal como yo lo quería.

Considero que Arlt es el primer gran novelista de Buenos Aires. Es decir, el que aprehende un hombre que no es el de Hernández, ni el de Güiraldes, ni el de Borges, sino el hombre que ha salido del suburbio y que está viviendo en los barrios de Buenos Aires, un poco marginado como vivía Martín Fierro en la pampa. Pero esta es otra pampa, una pampa con cubículos que llamamos departamentos, con patrones que no son los jueces de paz y con una justicia tan inexorable y tan lejana de la medida del hombre como lo fue aquélla. Una justicia hecha más para los grandes consorcios financieros que para el hambre y la sed de cada uno de los hombres que habitan la ciudad.

Yo he leído últimamente muchas declaraciones de jóvenes cineastas que parecen responder con sus películas a todos los problemas, que parecen tener todas las soluciones y por fin, que parecen tan saludablemente enmarcados en

una corriente de renovación social y que enfrentan todos los grandes problemas de nuestro tiempo. Soy, en ese sentido, bastante más modesto, me temo no poder aportar las grandes soluciones, sino plantear simplemente los grandes interrogantes.

(En diálogo con Agustín Mahieu, diario *La Opinión*, 7 diciembre 1972).

"BOQUITAS PINTADAS"

(Eastmancolor, 1974).

pr: Leopoldo Torre Nilsson - Juan José Jusid, para DIRECTORES ASOCIADOS S.A. (Buenos Aires); pr.e: Juan Sires; pr: Alberto Tarantini; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Rodolfo Mórtola; arg: novela homónima de Manuel Puig; guión: Leopoldo Torre Nilsson - Manuel Puig; colaboradores: Beatriz Guido - Luis Pico Estrada; f: Aníbal Di Salvo; cm: Néstor Montalenti; m. y d.m: Waldo de los Ríos; e: Miguel Angel Lumaldo; mtj: Antonio Ripoll; s: José Grammático; v: Leonor Puga Sabaté; mq: Orlando Vilone - Jorge Bruno; pn: Leonor Piccone; p: Juan Ignacio Acevedo - Rosa Brascó; ext: Cosquín (Prov. de Córdoba), Adrogué y San Vicente (Prov. de Buenos Aires); est: Servicine; lab: Alex; rod: enero-marzo/74; dist: Contracuadro; estr; 23-5-74, Atlas, Callao y 36 simultáneos (120'-PM18). elenco: Alfredo Alcón (Juan Carlos Etchepare), Marta González (Nélida Fernández de Massa, a' "Nené"); Luisina Brando (Mabel Sáenz), Raúl Lavié (Francisco "Pancho" Páez), Leonor Manso (Antonia "Rabadilla" Ramírez), Isabel Pisano (Celia Etchepare), Oscar Pedemonti (Donato José Massa), Cipe Lincovsky (Elsa viuda de Di Carlo), Mecha Ortíz (la gitana), Berta Ortegosa, Luis Politti, Ofelia Montero, Alejandro Marcial, Jorge Povarche, Víctor Manzo, Carlos Sinópolis, Rodolfo Morandi, Héctor Fernández Rubio, Gui-

llermo Villordo, Sergio Fiordalisi, Isabel Giosa, Matilde Mur, Marta Roldán, Ricardo Bouzas, Nerio Giacometti, Judith Gingolani, Juan Aoighieri, Horacio Denner, Mario Nervi, Laura Conthe, Jorge Auditore, Guerino Marchessi, Fernando Lewis, Diana Uziel, Nerio Dulce, Oscar Bazán, Luisa Conica, Joaquín Piñón, Enzo Vértiz, Luis Franco.

En el Festival Cinematográfico Internacional de San Sebastián (1974), obtuvo los siguientes premios: "Premio Especial del Jurado", "Palma de Oro" Escritores de San Sebastián y "Premio Escritores Cinematográficos de España".

Hacía ya tiempo que había leído "Boquitas pintadas" y me interesó por dos razones: primero, el inteligente y cálido retrato de un repertorio de hipocresías, situaciones dadas y falsos modos de vida; segundo, la forma narrativa empleada por Manuel Puig, que demostró después ser fundamental para resolver la adaptación cinematográfica. Es que su mentalidad es muy clara, y su sapiencia e interés por el cine también muy grandes.

Cuando nos pusimos a trabajar pensamos que podríamos encarar el relato a través de una progresión lineal, pero nos dimos cuenta casi en seguida que el método no resultaba y optamos sin reservas por seguir mucho más de cerca el espíritu del libro, mezclando tiempos y situaciones. Todo eso nos llevó unos veinte días de discusiones de carácter general, un mes para elaborar el libreto y otros veinte días para dar forma definitiva al guión. Diría que es un guión muy terminado, muy elaborado, que se extiende exactamente a quinientas diez tomas y me permite ver claramente la estructura definitiva que adoptará el film.

Estoy igualmente convencido de que es una versión fiel del libro y no una adaptación; una ventaja por demás obvia es que "Boquitas pintadas" es un libro más "visto" que "pensado", al contrario de lo que ocurre con Roberto Arlt. Se trata, en suma, de una literatura influida por el cine, que en este caso particular exigirá, además, un gran rigor narrativo y extrema precisión documental. Pensamos en lo que le ocurrió a Visconti cuando debió recrear el Argel de *El extranjero* y enfrentamos ahora términos similares para una ciudad de la provincia de Buenos Aires que nos devuelva la atmósfera de aquellos años que van de 1937 a 1947.

(En el diario *La Opinión*, 5 octubre 1973).

"EL PIBE CABEZA"

(Eastmancolor, 1975)

pr: Alberto y Tiro Hurovich, para LUMIERE PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS ARGENTINAS S.R.L. (Buenos Aires); pr.e: Juan Sires; j.pr: Arnaldo Limansky; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Julio César Vázquez; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido - Luis Pico Estrada; f: Aníbal Di Salvo; cm: Antonio Quinteros; m: Pocho Leyes; d.m: Juan Carlos Cirigliano; e: Pablo Olivo - Jorge Marchegiani; mtj: Gerardo Rinaldi; s: Bebe Kamín; v: Leonor Puga Sabaté; mq: Orlando Vilone; pn: Irene Szabo; p: Juanito Belmonte - Jorge Montes; est: Hudson, San Vicente, Roque Pérez, Adrogué y Mármol (Prov. de Buenos Aires); lab: Alex; rod: octubre-diciembre/74; dist: Contracuadro; estr: 17-4-75, Ocean y Premier (110'-PM18). elenco: Alfredo Alcón (Roberto Gordillo, a' "El Pibe Cabeza"), Marta González (Julieta Dunne), José Slavin (Caprioli), Edgardo Suárez (El Nene Martínez), Raúl Lavié (El Negro Mota), Emilio Alfaro (Romano), Silvia Montanari (amante del Pibe), Ana Casares (Lucía), Jacques Arndt (Rolando Dunne), Heddy Crilla (granjera), Fernando Iglesias "Tacholas" (peluquero), Jorge Povarche, Lilian Riera, Héctor Tealdi, Francisco Monaca, Mario Luciani, Manuel Arvallo, Alberto Ferreyro, Augusto Larreta; Marisa Torres, Pete Martin, Pedro Desio, Carlos Sinópolis, María Cignaco, Ana

María Russo, Marcela Martínez, Rafael Velázquez, Alberto Drago, Juan Carlos Casas, Laura Thompson, Pachi Armas, Horacio Banylis, Miguel Guerberoff, Gustavo Weiss, Horacio Cáceres, Edgardo Nervi, Dranco Calestrieri, Jorge Florentino, Víctor Gola, Marta Silva, Oscar López, Rodríguez Cabanillas.

En este caso, las circunstancias casuales surgen con la filmación de "La maffia". Durante la investigación realizada en aquel momento sobre los episodios ocurridos en torno a aquella organización, nos encontramos con una figura, la del Pibe Cabeza, que por su forma de actuar difiere fundamentalmente de los componentes de la mafia. Frente a esa entidad organizada, cerebral, se dibuja una suerte de delincuente solitario, irracional, que tipifica más a la violencia o a la delincuencia criolla, casi diría nómade, emparentada con cierta actitud del gaucho, del hombre aislado que delinque de acuerdo a arquetipos que él mismo se inventa. Esto genera una forma de idolatría que en alguna medida expresa hacia él una muchedumbre, es decir, se convierte en un ídolo, un ídolo negativo, un anti-ídolo, pero, finalmente, toma notoriedad. Ahora, esto resulta una cosa folklórica, legendaria, irreal, hoy nadie sería leyenda por asaltar una tabacalera o cometer veinte asaltos matizados con algunas bromas y valentías de tipo individual. Sería inadmisible que un personaje así ocupara hoy a la primera plana de los diarios. Creo que éste es un caso muy particular, generado por una época en que la población no tiene ídolos, es una población en general descreída, indiferente al fenómeno nacional y sojuzgada. Por alguna razón se eligen entonces ídolos de tipo circunstancial, valientes, agresivos, enemigos de la sociedad. No es que esta película esclarezca esa razón, sino que la presenta, la describe y me parece que en alguna medida es importante cuestionar los fenómenos que van haciendo de algún modo u otro, negativo o positivo, nuestra nacionalidad. Es un fenómeno típico de los años treinta, diferente a la década del veinte, en donde hay una delincuencia organizada que trabaja incluso con los políticos, que corrompe, de pronto, a sectores de la policía como es el caso de la mafia. ¿Quién sabe cómo dialogaba el Pibe Cabeza con sus secuaces o con sus amoríos o de las cosas de su pura intimidad que no han trascendido? No hubo biógrafos del Pibe Cabeza, aunque no faltó quien le escribió algún poema o pequeños folletines publicados en su tiempo. Nosotros hemos preferido, sobre los elementos dados, trazar una ficción que pertenece al mundo de nuestra imaginería poética más que al de la realidad. Pero hemos querido arquitecturar un personaje con una intimidad, con una apetencia, con una ambición, con un desasosiego que, digamos, es lo que lo estructura anímicamente.

(En el diario *El Cronista Comercial*, 11 marzo 1975).

"LA GUERRA DEL CERDO"

Eastmancolor, 1975).

pr: José Slavin - Rodolfo Hansen, para PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CAPRICORNIO S.R.L. (Buenos Aires); pr.e: Juan Sires; j.pr: Alberto Tarantini; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r: Jorge Mobaied; l.c: Leopoldo Torre Nilsson - Beatriz Guido - Luis Pico Estrada, en versión libre de la novela *Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares; f: Aníbal Di Salvo; cm: Antonio Quinteros; m: Leandro "Gato" Barbieri; d.m: Roberto Lar; e: Pablo Olivo - Jorge Marchegiani; mt: Gerardo Rinaldi; s: Bebe Kamín; v: Leonor Puga Sabaté; mq: Orlando Vilone - Jorge Bruno; pn: María Isabel Nannoti; lab.:Alex; p: Rosa Brasco - Juan Ignacio Acevedo - Nélida González; rod: marzo-mayo/75; dist: Contracuadro; estr: 7-8-79, Broadway y Callao (90'-PM18). elenco: José Slavin (Isidro Vidal), Marta González (Nélida), Víctor Laplace (Isidorito Vidal), Osvaldo Terranova (Leandro Rey), Miguel Ligero (Jimmi

Neuman), Edgardo Suárez (Antonio Bobliolo), Emilio Alfaro (Farrell); Luis Politti, Zelmar Gueñol, Héctor Tealdi, María José Demare, Adriana Parets, Raquel Alvarez, Walter Soubrié, Inés Murray, Marta Cipriano, Sebastián Ondarts, Fernando Iglesias "Tacholas", Augusto Larreta, Cecilia Cenci; Blanca Argel, Marcelo Alfaro, Víctor Prozapas, Luis Cordara, María Rosa Orfila, Carlos A. Jerusalinsky, Josefina Faustín, Daniel Ferrán, Matilde Mur, Alberto Salgado, Alfredo Monserrat, Julio César Acera, Herminia Reviriego, Roberto Sornícola, Alfredo Noli.

Incluye un fragmento del cortometraje "El grito postrero", de Dino Minitti. Representó al cine argentino en el Festival Cinematográfico Internacional de San Sebastián (septiembre de 1975).

En principio elegí "Diario de la guerra del cerdo" porque es una novela que me fascinó cuando la leí por primera vez. Incluso intenté filmarla hace cuatro años y en ese momento la novela estaba comprada en Italia, de modo que no pudo concretarse. Me parece que uno de los temas del mundo futuro es la lucha generacional. Ya son archicomentados los grandes problemas ecológicos, la explosión demográfica y yo pienso que esto traerá como consecuencia un gran desencuentro generacional que puede llegar a situaciones límite como la que plantea "La guerra del cerdo", como se va a llamar el film, o que puede dirimirse en otros planos más sutiles. Esta es una de esas situaciones límite, esa especie de gran violencia generacional que de alguna manera deben sentir los viejos, los de edad intermedia y los jóvenes del mundo de hoy, con una exasperación quizás menor que lo que se vive en esta novela, pero con muchas situaciones colindantes con la desesperación.

El de "La guerra del cerdo" es un tema realista con connotaciones de tipo expresionista. Es decir, la novela en algunos momentos parece de Kafka, refiriéndose a una realidad local muy precisa. Incluso geográficamente tiene

una suerte de precisión documental. Entonces, yo quiero que eso tenga un estilo fílmico, lograr el panorama de un Buenos Aires contemporáneo en el cual esté dibujada, sin embargo, la incertidumbre de un mundo irreal, de un mundo que es el del mañana y que no sé muy bien cómo va a ser. Es decir, no sé si vamos a viajar por el espacio o por la tierra, si los hombres nos vamos a contactar los unos a los otros por señas, abrazos o cachetadas. Quiero, entonces, que la irrupción de la realidad genere una forma estilística.

(En el diario *El Cronista Comercial*, 11 marzo 1975).

"PIEDRA LIBRE"

(Eastmancolor, 1976).

pr: MBC PRODUCCIONES S.A. (Buenos Aires), a cargo de Isidro O. Miguel; j.pr: Juan Carlos Fisner; r: LEOPOLDO TORRE NILSSON; a.r.: Jorge Mobaied; l.c.: Beatriz Guido - Leopoldo Torre Nilsson - Rodolfo Mórtola, basado en el cuento homónimo de Beatriz Guido; f: Aníbal Di Salvo; cm: Antonio Quintero; d.m.: Roberto Lar (incluye fragmentos de "Tristán e Isolda" - Wagner), por la contralto Aura Sivel, el violinista Elías Kayat y la Sinfonietta de Buenos Aires, dirigida por José Carli; y "La pasión según San Mateo" —Bach—; e: Miguel Angel Lumaldo; mtj: Gerardo Rinaldi; s: Miguel Babuíni - Bebe Kamín; v: Leonor Puga Sabaté; mq: Orlando Vilone - Jorge Bruno; p: Domingo Di Núbila - Rosa Brascó; est: MBC; ext: Mar del Plata, Necochea, San Fernando (Prov. de Buenos Aires); rod: octubre-diciembre/75; dist: Contracuadro; estr: 16-9-76, Gran Rex, Callao y 41 simultáneos (97'-ATP). elenco: Marilina Ross (Eugenia Alonso), Juan José Camero (Ezequiel Labourdé); Mecha Ortíz (Amalia); Luisina Brando (Amalita/Amalia Praders, en las fotos); Enrique Alonso (Vicente), Francisco de Paula (Plácido Alonso), Adriana Parets (mujer

de Vicente), Jorge Petraglia (Carancho), Walter Soubrié (Tío Tordo), Flora Steinberg (Mercedes Alonso), Jorge Povarché, Mario Nervi, Jorge Bonino, Inés Murray, Lilian Riera, Cecilia Cenci, Evangelina Massoni, Rosalba Villari, Mario Bertone, Víctor Prozapas, Fernando Madanes, Javier Torre, Osvaldo de Marco, Edgardo Capristo, Luis Cordara, Rafael Chumbita, Santiago Chedres, Tom Ring, Hugo de las Carreras, Mario Kohout.

Su estreno se demoró por inconvenientes con el Ente de Calificación Cinematográfica, que la prohibió luego de autorizarla. Se pudo exhibir después de una instancia judicial. Premio al mejor director en el XXI Festival Cinematográfico Internacional de Taormina, Italia (junio, 1976). Exhibido en el London Film Festival, Inglaterra (noviembre-diciembre/1976).

Siento la satisfacción del deber cumplido cuando filmé la película, deber que ahora me corresponde observar con serenidad ante el estreno. Como siempre, ahí queda mi vapuleada obra ante la crítica. Ellos y el público tienen la palabra. Durante mi exilio español sentía una enorme sensación de vacío, compensada sólo por los reiterados éxitos de mi obra en otros países. Sentía además como una especie de injusticia por lo que se estaba produciendo en mi país, mientras otros consagraban sus valores presumiblemente desconocidos entre nosotros. Pero en alguna medida podía sobrellevar esa angustia, porque cuando una obra se hace con pasión y creyendo en ella, la lucha se hace más llevadera; sé que siempre se alcanza el triunfo. Creo más: tuve la sensación de que ante la adversidad, me agigantaba. Por otra parte, nunca vacilé no sólo por mí y por mi obra, sino por el público argentino, de que nadie podía dudar de la justicia argentina. Y así fue para bien de todos. ¿Las razones que pudieron existir para sancionar tan gravemente a la película? Conozco las mismas razones que todo el mundo conoce. El pronunciamiento que en su momento

fue la justificación de una actitud que a mí me pareció no muy reflexiva y cuyos términos, de haber admitido que significaban todo eso tan grave, resultaban lesivos para mi dignidad como ciudadano argentino. Mi vida toda, permanentemente, es un futuro inmediato. Ahora espero el estreno. Después obraré en consecuencia. Por ahora no he asumido ningún compromiso para realizar cine. Necesito saber cómo reacciona el público ante mi obra. Después, sólo después y tras sopesar muy bien mi decisión, sabré lo que haré. Pero sea lo que fuere, lo daré a conocer yo mismo. No se conocerá mi decisión por interpósita persona.

(En el diario *Crónica*, 16 septiembre 1976).

La censura crea atmósferas de escándalo y distorsiona las espectativas del público. Tras autorizar "Piedra libre", la prohibió sin argumentaciones valederas. La justicia liberó a la película y su estreno tardío no colmó apetencias de escándalo. No incentivó fantasías eróticas ni mensajes de protesta. Pocos descubrieron una cierta sátira o la reflexión que intenté sobre antinomias argentinas que siguen doliendo.

(En diálogo con Jorge Miguel Couselo, *Abril Cultural Salteño*, abril 1977).

MI OBRA LITERARIA

Sé que mi cine es más perfecto que mi literatura, sé que gana más admiraciones, premios, reconocimientos internacionales, alegrían que colman mi vanidad. Lo otro es un oficio solitario . . .

(En diálogo con Alfredo Andrés, en la revista *Pluma y Pincel*, 18 enero 1977).

"TRANSITO DE LA GOTA DE AGUA"

(Poemas, 1947).

Un poemario, lo veo lejano. Hay poemas que uno escribe en su adolescencia y generalmente rompe. Y hay unos poemas que a veces uno escribe después de los primeros y en ocasiones publica. Se refieren a toda esa serie de alternativas de la soledad de esa primera juventud que teníamos los hombres en una época en que era bastante más difícil que ahora ser amigo de otros hombres y otras mujeres.

(Diálogo con A. Andrés).

"CUATRO ESPACIOS PARA EL CIELO"

(Obra teatral inédita, 1949).

"EL DERROTADO"

(Novela, Jorge Alvarez Editor, 1964).

Era el testimonio de la vivencia de un hombre de la baja clase media y su impotencia para afrontar una realidad social y su realidad íntima. La novela era la historia de muchos fracasos, de muchas frustraciones, tales como las que deben seguir viviendo muchos argentinos hoy, hombres desterrados en su propio país por ser como son.

(Diálogo citado).

"EL MAS ALLA"

(Cuento, en la selección "Crónicas del amor", Jorge Alvarez Editor, 1965).

"SEDUCCION"

(Cuento, en la selección "Crónicas del sexo", Jorge Alvarez Editor, 1965).

En 1967 fui condenado por la justicia argentina a cumplir una condena de seis meses por la publicación de un cuento llamado "Seducción". Este fallo fue confirmado por la Cámara Alta y reducido a treinta días, sentencia que cumplí en suspenso. La sociedad condenaba de este modo un escrito que no había buscado más que desentrañar ciertas formas de lenguaje y estilo oral muy típicos del porteño medio. Esto quería decir que ciertas cosas que estaban en mí auténticamente, quedaban, de allí en más, condenadas a la represión, a la clandestina intimidad.

(En el prólogo a "Del exilio", 1973).

"ENTRE SAJONES Y EL ARRABAL"

(Cuentos, Editorial Jorge Alvarez, 1967).

Constituían una serie de relatos que convergían hacia un mismo personaje que bien podía ser un yo ideal, heredero de dos vertientes: la inglesa de mi madre con su mundo (el mío) de primas rubias; y el mundo hispánico de mi padre, que me hacía ser reo entre los pitucos y pituco entre los reos, y que hizo del personaje un desclasado, ambiguo, triste, provocando la infelicidad de los demás y a veces la propia.

(Diálogo con A. Andrés).

"DEL EXILIO"

(Cuentos, Ediciones de la Flor, 1973).

Repite el mismo tema y muestra a un argentino al revés. Nosotros somos hijos de exiliados, europeos que vinieron con su tristeza y frustración al país, y generaron algunos argentinos que salieron a su vez a otros países llevando su modo de vida, su propia forma de ser argentinos que los condujo a determinadas formas de relación, castradoras y frustrantes.

(Diálogo con A. Andrés).

"EL DIA DEL IMPERIO"

(Novela, inédita, 1977).

Se trata de una novela escrita en tres tiempos, con tres distintos personajes protagónicos o grupos humanos. El primero es una muchacha hija de ingleses, que forma parte de

una corriente inmigratoria que ya no es la de los grandes negociantes del siglo pasado ni de los viajantes con espíritu aventurero, sino la de los pequeños contadores que vinieron aquí a cumplir una función burocrática y que se quedaron porque no los llamaron más. Y dejaron hijos que se fueron metiendo en la vida nacional a tropezones, golpeándose, con sus costumbres atávicas, sus concepciones religiosas, sexuales, que no correspondían a este medio y que sin embargo terminaron integrándose a él. Por el otro lado, una familia española con otra forma de vida, otra forma de desarrollar y cumplir sus ambiciones, sus rabias contra esta América que no les daba lo que les había prometido pero que terminó dándoles otra cosa que quizás fue una forma de amor algo más nueva y menos atávica. Y en tercer lugar un chico, con su precoz apetencia sexual, con la brutalidad y el diabolismo de la convivencia infantil que empieza a sentirse crecer dentro de una comunidad que le promete habitar en el país más rico del mundo. De pronto descubrimos que estos tres personajes son padre, madre e hijo, vistos en distintas etapas de su vida. Todo esto me permite recrear historias oídas en mi infancia, cosas vistas en la adolescencia, fundir seis personajes para sacar uno, adjudicarles a algunas personas historias oídas sobre otras, componer en fin un friso que trata de ser una novela argentina de los huesos y las vísceras para afuera, quién sabe tan imperfecta como sincera, quién sabe tan real como imaginada.

(Diálogo con A. Andrés).

He querido meter en ella al país, sus broncas desde cada uno de nosotros; ahí están mis antepasados; los mayores que amé, respeté o padecí; las grandezas y miserias de mi padre, mi tío Carlos, el Negro Ferreyra; los años de grandes ideales e inapelables fracasos; todo eso sin disfraz, con palabras desagradables, con mucho escozor para los profesionales de la moral.

(Citado por Jorge Miguel Couselo en "Babsy, el escritor", en *Clarín*, 9 septiembre 1978).

"CONTAR PERDIDAS"

(Poemas, Nemont Ediciones, 1977).

Lo recién escrito es nosotros, ardidos, vivos, con la autocrítica parcial del amor a lo que vamos generando. Yo llamaría "reciente" a lo que tiene tres o cuatro años; lo "anterior" es esa otra, casi otra persona, a la cual demolemos o ante la cual nos demolemos. Esto en alguna medida justifica la gran infrecuencia entre mi poesía que va desde mil novecientos cuarenta y seis (22 años) a mil novecientos setenta y cuatro (50 años), porque con la anterior he sido despiadado, intolerante o emocionalmente subjetivo; con la posterior soy más generoso porque soy yo mismo el sanguíneo, el que conoce el peso exacto de su querer, sufrir o vegetar. Por eso hay que escribir y quemar o publicar antes de perder esa visión de uno mismo, para bien o para mal.

(En el prólogo del libro).

"JORGE, EL NADADOR"

(Novela, Ediciones Torreón, 1978).

Entrelazaba esa vida de chico de la calle, de fútbol y potrero, con las ceremonias sajonas de té a las cinco de la tarde, que cultivaba mi familia materna. De esta parte de mi vida nace mi inglés, algunos hábitos de los que no me he desprendido, mi apodo. Una miopía, cada vez más acentuada, fue cortando mi entusiasmo por el deporte, que abarcaba también el básquet y la natación. Así que tuve que dejar para siempre mis sueños de wing izquierdo con bastante pesar.

(En la revista *Mercado*, 18 mayo 1978).

MIS PUESTAS TEATRALES

Hay un punto donde teatro y cinematógrafo se encuentran; ese punto es precisamente el de su nacimiento y el de su fin: teatro y cine nacen narrando destinos, contando historias mágicas, realistas, banales o sublimes de seres que trascienden a personajes, y esas historias son recreadas por seres humanos que las interpretan dentro de espacios y tiempos determinados y su fin es una síntesis gráfica y tonal, de tiempo y espacio que aprehende un espectador testigo.

(En el programa de "La casilla de las macetas", 1958).

"LA CASILLA DE LAS MACETAS" (THE POTTING SHED).

(Teatro San Telmo, 1958).

Original de Graham Greene, traducción de Victoria Ocampo. Dirección de LEOPOLDO TORRE NILSSON. Asistente de dirección: Ricardo Luna. Escenografía y ambientación: Juan José Saavedra y Emilio Rodríguez Mentasti. Intérpretes: Hugo Caprera (Doctor Baston), Hebe Marbec (Ana Callifer), Lydé Lisant (Sara), Lydia Lamaison (Señora de Callifer), Fabio Zerpa (Juan Callifer), Mario Morets (Jaime Callifer), Osvaldo Robledo (Corner), Jorge Sember (Doctor Kreuzer), Alicia Berdaxagar (Señora de Potter), Angela Fe-

rrer Jaimes (señorita Connolly), Horacio Priani (Guillermo Callifer).

Si los procedimientos que determinan las funciones de cine teatro son distintos (espacios, planos, sonidos, etcétera), no es distinto su destino, y si allí la imagen avasalla el sonido y aquí la palabra gobierna la acción, no es menos cierto que imagen y palabras ocurren en función dinámica, son, de algún modo u otro, verbo que se hace concepto. Contar con un texto denso y rico como éste de Graham Greene, lleno de resonancias interiores, que nos tradujo con inteligencia Victoria Ocampo, y con un elenco disciplinado y dispuesto, es algo más que fortuna para un director que trae al teatro tímidamente su experiencia de director cinematográfico y quiere aprender junto a su generación a contar historias que signifiquen cosas con palabras y con imágenes cuya única condición será la autenticidad.

(En el programa del espectáculo).

"LA VUELTA AL HOGAR" (THE HOMECOMING)

(Instituto de Arte Moderno, 1967).

Original de Harold Pinter; traducción de Manuel Barberá. Dirección de LEOPOLDO TORRE NILSSON. Producción: Marcelo Simonetti. Escenografía: Oscar Lagomarsino. Intérpretes: Julia Von Grolman, Héctor Pellegrini, Sergio Renán, Fernando Vegal, Fernando Siro.

"Era un poco más de las ocho de la noche del último viernes, cuando siete agentes uniformados y ocho empleados de la Municipalidad entraron en el Instituto de Arte Moderno. Era indudable que no iban a ver la puesta en escena de Torre Nilsson de la obra de Harold Pinter. Se

dirigieron directamente hasta los camarines luego de preguntar en la boletería dónde quedaban. Golpearon en las puertas y anunciaron a todos los actores que tenían 15 minutos para desalojar el teatro, ya que la Comisión Calificadora había dispuesto clausurarlo".

(Crónica de la revista *Gente*, 10 agosto 1967).

Nos daba un poco de vergüenza salir así, de esta manera tan desairada, pero el público nos alentaba, nos decían ustedes no tienen que tener vergüenza, son ellos los que tienen que avergonzarse".

(En el diario *La Opinión*, 18 agosto 1972).

"FIESTA DE CUMPLEAÑOS" (THE BIRTHDAY PARTY).

(Instituto de Arte Moderno, 1967).

Original de Harold Pinter, traducción de Manuel Barberá. Dirección de LEOPOLDO TORRE NILSSON. Producción: Marcelo Simonetti. Escenografía: Oscar Lagomarsino. Intérpretes: Fernando Vegal (Patey Boles), Flora Steinberg (Meg Boles), Héctor Pellegrini (Stanley Webber), Julia von Grolman (Lulú), Sergio Renán (Goldberg), Fernando Siro (McCann).

"LA VUELTA AL HOGAR"

(Teatro Regina, 1972).

Dirección: LEOPOLDO TORRE NILSSON, y Sergio Renán. Escenografía: Claudio Segovia. Intérpretes: Héctor Alterio,

Cipe Lincovsky, Jorge Rivera López, Osvaldo Terranova, Hugo Arana.

Si hubo un cine que proponía el problema de la incomunicación, esta obra plantea el problema de la comunicación. Como dice Renán, los personajes se mueven "arbitrariamente" en el doble plano consciente e inconsciente, sin que estos pasajes correspondan a algún estímulo del interlocutor. Esto es posible porque se apoyan esas arbitrariedades, además de los subtextos y de las intencionalidades casi secretas, en una sólida estructura dramática. Esta estructura es la que puede permitir que algunos espectadores vean la obra como una obra realista y otros descubran, además, un manejo del absurdo, aunque sutil, casi delirante. Es una obra compleja, donde Pinter incorpora toda su magia a partir del lenguaje cotidiano. El trabajo más duro de la puesta en escena lo ha hecho Sergio Renán, sobre un acuerdo básico respecto a las claves de nuestra concepción. Yo hago visitas esporádicas, aunque esto no quiere decir que me desentienda de la pieza; en esas oportunidades discutimos en profundidad el trabajo realizado y nos ponemos de acuerdo sobre el plan a desarrollar.

(En el diario *La Opinión*, 18 agosto 1972).

MI PASO POR LA TELEVISION*

"PELICULAS DE AVENTURAS"

(Cuatro entregas para la televisión norteamericana, de 1950 a 1954).

"LA CABEZA DEL VIAJERO"

(Canal 13, Buenos Aires, 1961).

Relato de Nicholas Blake en adaptación de Isaac Aisemberg. Dirección general: LEOPOLDO TORRE NILSSON. Dirección de cámaras: Eduardo Celasco. Escenografía: Oscar Lagomarsino. Intérpretes: Carlos Cores, Aída Luz, Luis Dávila, Hugo Caprera, Marta Linares.

"PUBLICITARIOS"

(1977-1978).

Uno para el Banco de Italia y Río de La Plata, y dos para los cigarrillos Benson (con el concurso del actor Mel

* En "Mis películas" véase la ficha de "Once Upon a Tractor" (El tractor, 1965). Aunque se exhibió en la televisión norteamericana, Torre Nilsson prefirió incluirla en su filmografía cinematográfica. De la experiencia de 1950 a 1954 no se encuentran fichas ni referencias.

Ferrer). Tuvieron exhibición fuera de la televisión, en las originales versiones de 35 milímetros, en color.

Me tocó filmar sabiendo que el material sólo se iba a exhibir por televisión o que la proyección en grande sería eventual. Estrictamente eso no es hacer televisión sino cine para la televisión, con gran síntesis, instantaneidad, acaso más frecuencia de primeros planos, lo cual también tiene tradición cinematográfica de cuando el corto o el mediometraje no habían sido desplazados para contar argumentos o historias. En tales casos, la televisión hace a la difusión y el lenguaje sigue siendo de cine. Hacer televisión propiamente dicha es otra realidad para el director, la de una puesta que tampoco es teatro o podría ser, quizá, una combinación de teatro y cine, o si se quiere la puesta teatral con pluralidad de planos. En televisión mi experiencia fue con un texto de Nicholas Blake. Desearía ensanchar la experiencia que el cine me postergó. Observo que la televisión necesita la imaginación que no le vemos. Si el cine está presionado por intereses y censuras, qué no debemos decir de la televisión, esclava casi siempre de lo trillado.

(En diálogo con Jorge Miguel Couselo, 1973).

Y HASTA MI VOZ EN UN DISCO

"PROHIBIDO"

(1971).

Una lectura. En el lado A una introducción y el cuento "Historia con espejos", y en el lado B otro cuento de Torre Nilsson: "Renata". LP Ten Records, Monoaural, 20.120.

INDICE



Se terminó de Imprimir
el día 26 de Noviembre de 1985
en Gráfica Yanina,
República Argentina 2686
Valentín Alsina